FLORENZ




STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

FLORENZ

IN WORT UND BILD.

Geschichte — Kulturgeschichte — Kunstgeschichte.

Von

RUDOLF KLEINPAUL,

Verfasser der Prachtwerke **„Rom“** und **„Neapel“**, Inhaber der Bayerischen Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst.

Mit 140 Illustrationen.



LEIPZIG.

VERLAG VON HEINRICH SCHMIDT & CARL GÜNTHER.

1887.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig



Der Palazzo Vecchio.

DEN MANEN

SEINER MAJESTÄT

KÖNIG LUDWIG II.

VON BAYERN

DEM DIESES WERK NOCH UNVOLLENDET GEWIDMET WAR

VOLLENDET DEM VOLLENDETEN

EHRFURCHTSVOLL DARGEBRACHT

VON

RUDOLF KLEINPAUL

INHALTS-VERZEICHNISS.

ERSTES BUCH.

Ueberblick über die Geschichte der Stadt Florenz.

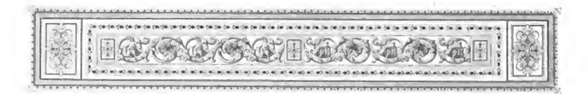
ZWEITES BUCH.

Wanderung durch die Stadt und um die Stadt.

Verzeichniss der Tafeln.

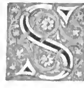
Verzeichniss der Text-Illustrationen.





FIRENZE LA BELLA.

> Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
> Che per mare e per terra batti l'ali,
> E per lo Inferno il nome tuo si spande.[1])



ei mir gegrüsst, anmuthiges Florenz, schönste unter den italienischen Städten, Lilie Europas! — Wie eine köstliche, wundervolle Blume stehst du an den lachenden Ufern des Arno, unter deinem glänzenden Himmel, in dem lustigen Garten, der den ehrwürdigen Namen Toscana trägt. Sei mir gegrüsst, italienisches Athen, wie Athen die Blühende zubenannt und gleich der attischen Hauptstadt ein Lichtpunkt der Erde, ein Herd der Civilisation, ein Hort der Sprache und der höchsten nationalen Güter! — Im mittelalterlichen Italien hat sich die griechische Zeit, in den italienischen Städterepubliken die sonnige Heiterkeit des griechischen Lebens, aber in der Republik am Arno „Hellas von Hellas“ und, durch den Geist des Christenthums gemildert, das Perikleische Zeitalter wiederholt. Sei mir gegrüsst, Firenze la bella, deren Palladium die Mediceische Venus ist! In der Tribuna der Uffizien thront die seligste unter den Göttinnen als in einem Allerheiligsten — die Augen der Wallfahrer trinken entzückt das Ebenmaass und die ewige Lieblichkeit ihres ambrosischen Leibes — aber sie selbst schwebt unsichtbar, unnahbar, gleich einem Genius über der Stadt, gürtet sie mit ihrem liebreizenden Gürtel und verleiht ihr den allgewaltigen Zauber, das unwiderstehliche Lächeln, den balsamischen Hauch des Frühlings und der Jugend.

Sei mir gegrüsst, du Stadt Dante's, die der ganzen Menschheit theuer und wie Rom eine geistige Heimath ist! Wo der erhabene Dichter *nel suo bel San Giovanni* die Taufe empfangen hat — wo er dem Dome gegenüber auf einer Steinbank zu sitzen pflegte — wohin der Verbannte, der wie ein Lamm von seiner Herde gerissen war, nach seinen eigenen rührenden Versen mit anderer Stimme, mit anderem Vliese zurückzukehren träumte, um in derselben Taufkapelle als Dichter gekrönt zu werden! — Wenn Florenz auch keinen anderen Bürger als Dante Alighieri aufzuweisen hätte, es dürfte doch auf das Interesse und auf die Sympathie aller Gebildeten Anspruch machen; zumal in Deutschland, wo der Dante so eifrig wie in Italien studiert wird, wo die Göttliche Komödie wohl über dreissigmal übersetzt worden ist, wo sich vor zwanzig Jahren unter der Aegide des Dante-kundigen Königs Johann von Sachsen eine Dante-Gesellschaft constituirt hat. Aber diese Dante-Gesellschaft erscheint als solche wie ein später Schössling des florentiner Lebens. Man vergesse nicht, dass die Gründung der Akademien und der gelehrten Gesellschaften von Florenz ausgegangen ist, dass sich diese

[1]) Freue dich, Florenz, weil du so gross bist,
Dass du über Meer und Land die Flügel schlägst,
Ja, bis in die Hölle verbreitet sich dein Name.
Dante, Hölle. XXVI. 1 u. ff.

segensreichen Institute im sechzehnten Jahrhundert von hier aus über ganz Europa verbreiteten, dass Deutschland, Frankreich und England die florentiner Akademien zum Muster genommen haben. Daher hängt das Herz der Menschheit mit tausend Fasern an Florenz — vor allem hängt das Herz des Deutschen an dieser einzigen Stadt, die etwas von deutscher Art hat und die ihre letzte Blüthe der weisen und sorgsamen Regierung österreichischer Fürsten verdankt. Neapel und Rom bewundert man, Florenz liebt man; man liebt es so sehr, dass man seine Baulichkeiten und Kunstwerke geradezu copiert, wie zum Beispiel in München der sogenannte Königsbau dem Palast Pitti und die Feldherrnhalle der Loggia dei Lanzi nachgebildet ist. Wer nach Florenz kommt, der lernt nicht blos die Stadt Dante's, er lernt auch die Stadt Boccaccio's, die Stadt Machiavelli's, die Stadt Galilei's, die Stadt Michel Angelo's, die Stadt Savonarola's, die Stadt Amerigo Vespucci's kennen, welcher seinen Namen der Neuen Welt vererbte. Die Stadt, die der Kirche sechs Päpste und Frankreich zwei Königinnen gegeben hat. Die Stadt, welche im Jahre 1252 die ersten Gulden prägte. Er findet ein grosses Stück seiner Bildung wieder.

Sei mir gegrüsst, uralte Metropolis! — Ariosto hat einmal in Versen, von denen jede Zeile die Majestät und den Wohlklang der toscanischen Sprache athmet, von der Stadt Florenz gesagt:

Se dentro un mur, sotto un medesimo nome,
Fossero raccolti i tuoi palazzi sparsi,
Non ti sarian da pareggiar due Rome,

das heisst: wenn alle deine zerstreuten Paläste innerhalb einer Mauer unter einem Namen vereinigt wären, so würden dir zwei Rom nicht zu vergleichen sein. Bereits Dante konnte (Paradiso XV, 109) davon reden, dass die Aussicht vom *Uccellatoio* auf Florenz die vom Monte Mario auf Rom an Pracht- und Reichthum übertreffe; zu Dante's Zeit war freilich Rom noch ärmer an Palästen als zu Ariosto's Zeit. Aber die Bemerkung trifft noch heute zu, wie im sechzehnten Jahrhundert; denn Rom liegt wie der ägyptische Sphinxkoloss inmitten einer Wüste, einsam und feierlich; Florenz dagegen ruht im Schoos der Apenninen, wie die Königin in einem Bienenstocke. Häuser auf Häuser, so weit das Auge reicht; wie Herden weidender Lämmer sind die Villen, die Dörfer und die Städte darum herumgelagert, die Hügel triefen mit Oel und Wein, der Boden frohlockt unter der anbauenden Hand des Menschen, die Gegend ist wie ein Park, so dass man gar nicht sagen kann, wo die Stadt aufhört und die Landschaft anfängt. Ja, Florenz ist in seiner Art unermesslicher als Rom. Vergleiche sind gehässig, aber es mag die Grösse und die unvergleichliche Bedeutung dieser Stadt beweisen, dass man sie ohne Scheu so weltkundigen Namen wie Rom und Athen an die Seite zu stellen wagt. Der Florentiner darf sagen, dass Florenz trotz Rom eine Mutter der europäischen Bildung sei: denn Florenz hat die römische Hinterlassenschaft mit griechischem Geist befruchtet und eine neue Kultur, die italienische, daraus gemacht. Florenz ist, wenn man einen philosophischen Ausdruck gebrauchen will, die Synthesis von Athen und Rom und das Mediceische Zeitalter eine Stufe höher als das Augusteische zu stellen. Er darf seine *Firenze* als eine Mutter von Rom betrachten: denn sie ist die Erbin und die jeweilige Repräsentantin Etruriens, Etruriens, von dem die Römer lernten; von dem die Welthauptstadt Künste, Erfindungen und Sitten empfangen hat; von dessen Kultur die römische nur ein Ableger gewesen ist. Wahrlich, das Haus Florenz ist von altem Adel und dieses Geschlecht hat alle Eigenschaften einer privilegirten Menschenrace an sich.

Und darum wollen wir vor der Stadt Florenz den Hut abnehmen, wie das Lord Byron that, als er zum ersten Mal die Via de' Calzaioli hinunterging und auf die Piazza della Signoria trat; es ist eine der ersten Städte der Welt.



Floren



Erstes Buch.

Ueberblick über die Geschichte der Stadt Florenz.

Non è il mondan romore altro ch'un fiato
Di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi,
E muta nome, perchè muta lato.[1])
Dante Purgatorio XI, 100 ff.

Erste Periode.

Die römische Provinzialstadt.

Von der Gründung der Stadt bis zum Zerfalle des Römischen Reichs (80 v. Chr.—476 n. Chr.).

Die römische Militärstation — die Stadt auf dem Lilienfelde — Iris alba florentina — das alte Castrum und Forum — das Amphitheater ausserhalb der Ringmauer — die Einführung des Christenthums — die Herrschaft der Ostgothen.



lorenz ist gegenwärtig eine Stadt mit 11,913 Häusern und eine der 92 europäischen Städte mit über 100,000 Einwohnern, nämlich mit 169,001, eine Zahl, die zwischen der Einwohnerzahl von Belfast und der von Riga in der Mitte steht: im Alterthum war es kein Platz von hervorragender Bedeutung. Eine kleine Stadt in Etrurien, am Arno, der hier den Mugnone aufnimmt, 7 km südwestlich von Fiesole, dem alten Faesulae, gelegen. In der etruskischen Zeit findet sich von ihr keine Spur, erst im letzten Jahrhundert vor Christus hört man von einer römischen Militärstation. Die Tradition will, dass Sulla, der Faesulae mit seinen Veteranen kolonisirte, um das Jahr 80 v. Chr. in der florentiner Ebene eine Niederlassung gegründet habe, dass sich um das Lager herum ein Municipium bildete und dass die neue Stadt durch Emigranten bevölkert ward, die von den fiesolaner Adlerhorsten zu den fruchtbaren Ufern des Arno niederstiegen. Jeden Kenner der Geschichte muss die Analogie frappiren, die zwischen Florenz und Fiesole einerseits und Rom und Albalonga anderseits besteht. Noch jetzt kommen von Fiesole die Steine nach Florenz, weil die florentiner Strassen mit Platten von dem harten, blaugrauen, bei Fiesole gebrochenen Kreidesandstein, dem sogenannten *Macigno* gepflastert werden: in alter Zeit kamen von Fiesole die Menschen nach Florenz, und es war auch ein hartes, steinernes Geschlecht. So sagt wenigstens Dante, der findet, dass die bösen und undankbaren Herzen der Florentiner die Härte der heimathlichen Berge und Steine noch immer nicht verleugnen; er ereifert sich (Inferno XV, 61 ff) gegen das schlechte Volk, gegen

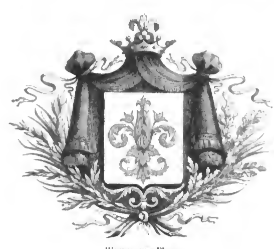
quell' ingrato popolo maligno,
Che discese di Fiesole ab antico,
E tiene ancor del monte e del macigno.[2])

Und doch hätten sie hier unten wohl sanfter werden können; denn hier, auf den üppigen Auen des Arno und des reissenden Mugnone, blühte, ein Vorzeichen der künftigen Schönheit dieser

[1]) Der Weltruf ist nichts weiter als ein Hauch
Des Windes, der bald von hierher, bald von dorther kommt,
Und den Namen verändert, weil er die Richtung verändert.

[2]) Dieses undankbare, boshafte Volk,
Welches im Alterthum von Fiesole herabstieg
Und noch immer etwas vom Berge und vom Steine hat.

Stätte, eine köstliche Lilie, die Blume der Venus und ihrer Nachfolgerin, der christlichen Himmelskönigin, jener *Santa Maria del Fiore*, lateinisch *Sancta Maria Florida*, der in Florenz der Wunderbau des Domes aufgerichtet ist und deren hehre Züge nach einer alten Sage in der Zwiebel dieser Pflanze auf geheimnissvolle Weise vorgebildet sind. Das war die weisse Schwertlilie, *Iris alba florentina*, die das Volk *Giaggiolo* oder *Ghiaggiuolo* nennt — sie wächst heute noch an den Mauern der Stadt wild, und ihr Wurzelstock, die sogenannte Veilchenwurzel, wird zu Heilmitteln, Riechkissen und andern Parfums verarbeitet, die man in der Apotheke von Santa Maria Novella zu kaufen bekommt. Daher wurde die Stadt *Florentia*, d. h. die Blühende genannt, was eben auch der Name *Athen* bedeutet, sodass schon Lobeck *Ἀθῆναι* mit *Florentia* übersetzt. Daher bildete das Wappen der Republik eine weisse Lilie in rothem Felde, die 1251 unter der Herrschaft der Guelfen in eine rothe Lilie in weissem Felde verwandelt wurde *(per division fatto vermiglio.* Dante, Paradiso XVI, 154). Daher endlich zeigten die ersten Goldgulden, die 1252 zu Florenz geprägt wurden, auf der einen Seite das Bildniss Johannis des Täufers, des Schutzpatrons der Stadt, auf der andern Seite eine Lilie mit der Inschrift FLORENTIA; diese Münzen hiessen *Floreni*, und da sie durch den Handel sehr verbreitet und wegen des guten inneren Gehaltes sehr geschätzt waren, ja, sogar von vielen Regenten nachgeprägt wurden, so erlangte der Name *Floren* und das Abkürzungszeichen *Fl.* eine europäische Popularität. Die Italiener und die Franzosen bedienen sich der Diminutiva *Fiorino* und *Florin*, wörtlich *Blümchen*. Durch die Lilie trifft Florenz mit Frankreich zusammen, wo das alte Königswappen aus den drei goldenen Lilien des Hauses Bourbon in Blau bestand, und wenn *Florenz* mit *Athen*, so ist die *Città del Giglio* speciell mit der Stadt *Susa* zu vergleichen, die ebenfalls *Lilie* heisst (hebräisch-assyrisch *Susan* oder *Schuschan)*.



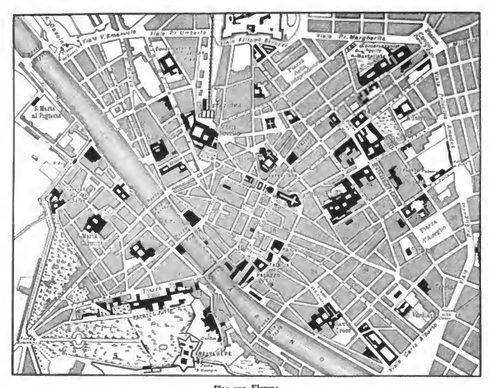
Wappen von Florenz.

Florentia wird von Ptolemäus in *Φλωρεντία* transscribirt; die alte lateinische Form des Namens hat sich im Deutschen *(Florenz)*, Französischen *(Florence)* und Englischen *(Florence)* erhalten. Im Italienischen erweichte sich das *l*, und das *t* mit dem palatalen *i* verwandelte sich in *z*; so entstand die altertümliche Form *Fiorenza*, die gewöhnlich zu *Firenze* abgeschliffen ward, aber in einzelnen Dialekten, z. B. beim römischen Volke und in Korfu bis zum heutigen Tage fortlebt. Das Adjectivum dagegen heisst nach der volleren Form *Fiorentia* gewöhnlich *fiorentino*, selten *firentino* und *firenzino*.

Somit wäre Florenz eigentlich von Sulla gegründet worden. Die ganze Tradition, welche von den florentiner Historikern allgemein geglaubt wird, hat in der That nichts Unwahrscheinliches, obgleich nach dem alten Städteverzeichniss, welches den Titel *Liber Coloniarum* führt, die florentiner Niederlassung erst vierzig Jahre später, nämlich von den Triumvirn nach dem Tode Caesars, genauer von Octavian nach der Eroberung der Stadt Perusia (40 v. Chr.) angelegt ward; denn auch eine Stelle des römischen Geschichtschreibers Florus, wo er *Florentia* unter den auf Sulla's Befehl versteigerten Städten aufführt, ist nur unter der Voraussetzung verständlich, dass die florentiner Stadtflur unter neue Kolonisten vertheilt ward. Dagegen ist Florus sicherlich im

Irrthum, wenn er das damalige Florenz bereits den *Municipiis Italiae splendidissimis* zuzählt — es war überhaupt noch gar kein Municipium; und der Umstand, dass es in dem Feldzug des Consuls Antonius gegen Catilina, der Faesulae bekanntlich zu seinem Hauptwaffenplatze machte, mit keinem Wort erwähnt wird, beweist die jeweilige Geringfügigkeit des Platzes zur Genüge. Das hindert nicht, dass die merkwürdigen Legenden, die in diesem Theile Etruriens um das Haupt Catilinas, wie um eine Art Nationalheld, gewoben wurden und die auf den tiefen Eindruck seiner Persönlichkeit und seines Schicksals schliessen lassen, nicht auch in die alten Chroniken der Stadt Florenz übergingen.

Seit der Colonisation durch die Triumvirn blühte freilich die Stadt rasch auf, obgleich sie den



Plan von Florenz.

1. S. Maria Maggiore. 2. Or San Michele. 3. S. Firenze. 4. S.S. Apostoli. 5. Battisterio di San Giovanni. 6. Campanile del Giotto. 7. Loggia de' Lanzi. 8. Loggia del Grano. 9. S. Maria Maddalena. 10. S. Frediano in Castello. 11. S. Felicita. 12. Oratorio della Misericordia. 13. Bargello (Museo Nazionale). 14. S. Marco. 15. Bigallo. 16. Posta. 17. Palazzo Guicciardini. 18. Casa di Michelangelo. 19. Casa di Dante. 20. Casa di Machiavelli. 21. Accademia delle Belle Arti. 22. Palazzo Strozzi. 23. Teatro della Pergola. 24. Teatro Pagliano. 25. Teatro Alfieri. 26. Teatro Re Umberto 27. Ospedale di S. Maria Nuova. 28. Ospedale degl' Innocenti.

Titel einer *Colonia* nicht hatte. Heute noch bezeugen die Strassenzüge der inneren Stadt die Lage des alten Castrums und Forums; ein Amphitheater lag ausserhalb der Ringmauer und ist in einem Häuserkomplex am Borgo dei Greci kenntlich. Uebrigens wissen wir wenig von Florenz während der Kaiserzeit. In den Annalen des Tacitus (I, 79) werden einmal die *Florentini* erwähnt: aus verschiedenen Städten kamen Deputationen zum Kaiser Tiberius, welche gegen das Project einer Ueberleitung des Clanis vom Tiber in den Arnus remonstriren sollten, sintemal das furchtbare Ueberschwemmungen zur Folge haben würde; und für diese Deputationen scheinen an erster Stelle die Florentiner gesprochen zu haben. Andere vereinzelte Notizen finden sich beim Plinius, beim Ptolemäus und in den officiellen Cursbüchern, den sogenannten *Itinerariis*; Hadrian, welcher unter Trajan Prätor von Etrurien war, restaurirte die *Via Cassia* auf der Strecke

1

von Clusium nach Florentia. Endlich sprechen mehrere Inschriften, die von Orelli und Gori gesammelt sind, für die municipale Bedeutung, welche der Ort hauptsächlich seiner Lage an zwei grossen Strassen verdanken mochte: Florenz lag einmal an einer Wasserstrasse, nämlich inmitten einer schönen und fruchtbaren Ebene an einem der bedeutendsten Flüsse Mittelitaliens; es lag zweitens an der Landstrasse, welche von Rom durch das Herz von Etrurien nach Arretium und von da über Florentia nach Pistoria und Luca führte, der vorhinerwähnten *Via Cassia*, wenigstens an einer Abzweigung derselben. Diese Lage der Stadt war die Quelle ihres Wohlstandes, und bald sollte die Tochter ihre alte Mutter, das mächtige, dem etrurischen Städtebunde angehörige Faesulae überflügeln.

Im dritten Jahrhundert scheint das Christenthum in Florenz Eingang gefunden zu haben: unter dem Kaiser Decius, in der Periode der allgemeinen Christenverfolgungen (249—251) wird mehrerer Märtyrer gedacht. Damals, am 25. October des Jahres 250, starb zu Florenz für den Glauben Christi der heilige Minias, italienisch San Miniato, nach den Einen ein Soldat oder ein Officier des römischen Heeres, nach den Andern ein armenischer Prinz: er bekannte sich vor dem heidnischen Richter unerschrocken als einen Knecht Christi, ertrug die Folter standhaft und ward als Feind der Götter enthauptet. Die Tradition bezeichnet die Kirche der heiligen Candida als seine Todesstätte und setzt hinzu, der Heilige habe sein Haupt an das Ufer des Arno getragen, sei hinübergeschwommen und habe es auf dem nahe gelegenen Hügel, wo später die Basilica *San Miniato al Monte* erbaut wurde, niedergelegt. Auch das toskanische Städtchen *San Miniato al Tedesco*, die Heimath der Bonaparte, heisst nach ihm. Man darf annehmen, dass auch die jungfräuliche Martyrin Reparata in Florenz gelebt und um dieselbe Zeit (8. October) gelitten hat, und eine morgenländische Legende erst später unterlegt worden ist: ursprünglich war die Kathedrale ihrer Anrufung geweiht, nach *Sancta Reparata* übertrug der heilige Bischof Andreas Anfang des fünften Jahrhunderts den Leib seines Vorgängers, des heiligen Zenobius. Zenobius war in Florenz von heidnischen Eltern geboren und um 385 zum Bischof seiner Vaterstadt geweiht worden († 25. Mai 407). Ein Bischof von Florenz, namens Felix, der ein Concil in Rom besuchte, wird schon im Jahre 313 erwähnt. Unsere Liebe Frau, Johannes der Täufer, der heilige Minias, die heilige Reparata und der heilige Zenobius sind die alten Schutzpatrone der Stadt Florenz; zu ihnen kamen in späteren Jahrhunderten noch die heilige Verdiana († 1. Februar 1242) und der heilige Erzbischof Antoninus hinzu († 2. Mai 1459). Die heiligen Cosmas und Damianus, die 27. September 287 starben und gleichfalls Schutzpatrone, ja sogar auf florentiner Münzen abgebildet sind, haben gleichwohl keine andere Beziehung zu dieser Stadt, als dass sie den *Medici* anzugehören schienen, von denen viele den Namen *Cosimo* trugen und in deren Wappen die Kugeln gelegentlich für Schröpfköpfe oder für Pillen genommen wurden; denn die *Medici* sollten ursprünglich Medicusse, das heisst, Aerzte gewesen sein, wie das die heiligen Cosmas und Damianus waren. Davon später.

Für die älteste Kirche der Stadt gilt die des heiligen Archidiaconus und Märtyrers Laurentius, welche schon im Jahre 390 gegründet und 393 von dem Mailänder Erzbischof, dem heiligen Ambrosius, eingeweiht worden sein soll. *San Lorenzo* war die erste Kathedrale von Florenz und in ihr nachmals die Familie Medici eingepfarrt, daher sie auch, als sie im Jahre 1417 abbrannte, ein Medici, Giovanni di Averardo Bicci, von Filippo di Ser Brunellesco neu bauen liess (1425). Es ist eine der ältesten Kirchen von ganz Italien.

Zweite Periode.

Die deutsch-italienische Stadt.

Vom ersten Einfall der Germanen bis zum Tode der Markgräfin Mathilde (405—1115).

Radegast — die gothischen Kriege — die lombardische und fränkische Herrschaft — Florenz wird durch Markgrafen und Herzöge von Lucca aus regiert — die Zerstörung der Rivalin Fiesole — die Markgräfin Mathilde hinterlässt Florenz der römischen Kirche.



on jetzt an beginnt der deutsche Einfluss in der Stadt Florenz, die Heldengestalt des Königs Totila, bis auf den heutigen Tag von den Florentinern unvergessen, erscheint vor ihren Mauern, und wir müssen zunächst den Procopius aufschlagen. In den gothischen Kriegen spielt Florenz bereits die Rolle einer starken Festung und eines hochwichtigen Platzes in Toscana. Schon um das Jahr 405 war die junge und blühende Stadt von den Germanen bedroht worden. Damals brach Radegast oder Radagaisus mit 200,000 Sueven, Vandalen, Burgundern und keltischen Horden über die Alpen ein, verwüstete Oberitalien und belagerte Florenz. Rom zitterte; endlich kam Stilicho mit einem geringen Heer zu Hilfe. Florenz wurde entsetzt, die deutsche Macht in den Bergen von Fiesole durch Verschanzungen eingeschlossen, durch Hunger aufgerieben und endlich in einer Schlacht vernichtet (406). Radegast ward gegen die Abrede gefangen genommen und enthauptet, seine Krieger verkaufte man als Sklaven. Dieses traurige Ende der Deutschen und die glückliche Rettung von Florenz wurde einem Wunder zugeschrieben. Nun, ein Jahrhundert später, im Jahre 542, kamen die Ostgothen. Ihr neuer König Totila war auf dem Wege, Italien wiederzuerobern und belagerte abermals Florenz, wo Belisar eine Garnison zurückgelassen hatte. Die Garnison scheint damals nicht widerstanden und Totila Florenz zerstört zu haben. Doch erhob es sich allmählich wieder aus seinen Trümmern, und elf Jahre darauf (553) konnten die Florentiner eine Deputation an Narses schicken, um sich den Nachfolger Belisars geneigt zu machen. Um 569 nahmen die Longobarden Florenz anscheinend ohne Schwertstreich ein; ganz Toscana wurde jetzt unter dem Titel *Tuscien* ein longobardisches Lehnsherzogthum, welches A. D. 774 mit dem longobardischen Reiche unter fränkische Oberhoheit kam. Karl der Grosse zog die longobardischen Herzogthümer ein, zerschlug sie in Grafschaften und führte das fränkische Verwaltungssystem ein. Florenz wurde einem Stadthaupt unterstellt, erst einem Herzog, nachmals einem Grafen, der wiederum verschiedene Beamte als Schöppen *(Scabini)*, Polizeiminister *(Vicarii)*, Vitzthümer *(Vicedomini)*, Vögte *(Advocati)* und Centgrafen *(Centenarii)* unter sich hatte; sothane Beamte waren nach den Capitularien vom Jahre 809, Capitel XXI vom Grafen und vom Volke zusammen zu wählen. Auf diese Weise kann man Florenz als eine der ersten italienischen Städte ansehen, die eine municipale Regierung hatten. Indessen ressortirte Florenz die longobardische und fränkische Herrschaft über meist von Lucca, damals noch der beträchtlichsten Stadt Toscanas.

Noch war das Territorium der Stadt beschränkt; es reichte nur ein paar Kilometer über die Mauern hinaus. Aber die Industrie und der Speculationsgeist der Bürger machten Florenz

bald reich. Sie besassen Handelsniederlassungen im Orient, in Frankreich und anderwärts; sie waren Geldwechsler, Pfandleiher, Juweliere und Goldschmiede; sie lebten mässig und arbeitsam. Wie Dante (PARADISO XV, 97) sagt:

Fiorenza dentro dalla cerchia antica,
Ond' ella toglie ancora e terza e nona,
Si stava in pace sobria e pudica.[1])

Gegenüber der fröhlich gedeihenden Tochterstadt verfiel Fiesole immer mehr und mehr; im Jahre 1010 wurde die alte Rivalin von den Florentinern eingenommen und zerstört. Acht und sechzig Jahre darauf erweiterten die glücklichen Sieger zum ersten Mal den Umkreis ihrer Stadt (1078). Dazu kam um dieselbe Zeit eine weitere günstige Conjunctur. Im elften Jahrhundert war die Stadt mit fast ganz Toscana unter die Jurisdiction der Markgräfin Mathilde gekommen — jener Markgräfin Mathilde, welche in dem langen Kampfe Gregors VII. gegen das Kaiserthum die vornehmste Stütze des Papstes war, in Tuscien, der Romagna und der Lombardei ausgedehnte Allodien besass und dem Heiligen Stuhl ihre Territorialmacht, ihre Reichthümer und ihren Einfluss von jeher zur Verfügung stellte. Auf ihrer Burg Canossa geschah es, dass Kaiser Heinrich IV. Busse that. Sie schenkte im Jahre 1102 der römischen Kirche ihren ganzen Besitz, aber wegen nachträglicher Einschränkungen des Testaments erhob sich nach ihrem Tode (1115) zwischen den Kaisern und den Päpsten um die Mathilde'schen Güter ein endloser Streit. Während dieses Streites begannen die toscanischen Städte sich als unabhängige Republiken zu geriren und die Päpste begünstigten sie. So entpuppte sich denn auch am Arno eine mächtige Republik, mit der die deutschen Kaiser zu rechnen hatten, die den Hohenstaufen die Thore verschliessen durfte und deren Geschichte von nun an für ganz Europa bedeutsam wurde.



Markgräfin Mathilde von Canossa.
Nach einem alten Gemälde.

Welch ein Name ist Florenz! Erscheint nicht Fiesole, ja, selbst Lucca nur wie ein Anhängsel zu der Metropolis Toscana's! Und doch wurde Florenz von Fiesole aus gegründet und von Lucca aus regiert! Ist das nicht der Ort, an die Verse, die wir diesem Buche als Motto vorangestellt haben; oder an den Herodot zu denken, wie er (I, 5) sagt — *ich will gleichmässig die kleinen und die grossen Städte der Menschen durchgehen. Denn die einst gross waren, sind meistentheils klein geworden; die aber zu meiner Zeit gross waren, sind vorher klein gewesen. Da ich denn weiss, dass Menschenglück nimmer beständig bleibt, will ich beider gedenken.*

[1]) Florenz innerhalb seiner alten Mauern,
Wo (in der *Badia* oder im *Palagio Pubblico*) noch heute die Glocke schlägt und die Stunden angiebt,
Lebte in Frieden, mässig und keusch.

Dritte Periode.

Die Republik am Arno.

Von der ersten Waffenthat der Florentiner bis zur Aufrichtung des Herzogthums von Florenz (1113–1531).

Parteikämpfe innerhalb der Mauern — Florenz, die Fahnenträgerin der Guelfen — die Verbannung Dante's — Florenz kommt unter die Herrschaft einer Oligarchie — die Autorität der Medici — unter den Medici wird Florenz zum Mittelpunkte des geistigen Lebens der Zeit und zur Ausgangsstation des Humanismus und der Renaissance — die Vertreibung der Medici — Alexander Medici zum Herzog ausgerufen.



m Jahre 1113, als die Markgräfin Mathilde noch lebte, griffen die Bürger von Florenz zu den Waffen, um einen neuen Delegaten oder Vikar des Kaisers (Heinrichs V), der mit ansehnlichen, von den benachbarten Lehen gestellten Truppen angezogen kam, mit Gewalt zurückzuwerfen. Der Zusammenstoss erfolgte bei Monte Cascioli, einem Gute der Grafen Cadolingi, etwa 9 km von Florenz, wo die Kaiserlichen geschlagen wurden. Das war die erste Waffenthat der Gemeinde von Florenz, und von jetzt ab wurde sie zu den päpstlichen und antikaiserlichen Städten oder, wie es im folgenden Jahrhundert hiess, zur guelfischen Partei gerechnet, obgleich viele der benachbarten Lehensleute kaiserlich oder ghibellinisch waren; und da manche von diesen im Laufe der Zeit nach Florenz zogen oder in florentiner Familien hinein heiratheten oder sich sonst mit ihnen verbanden, so wurde der verhängnissvolle Same der bittersten Zwietracht ausgestreut.

Der Ausbruch dieser furchtbaren und endlosen Parteikämpfe innerhalb der Mauern wird auf folgendes historische Ereigniss zurückgeführt. Seit dem Jahre 1177 waren die beiden mächtigen Familien der Uberti und der Buondelmonti unter einander verfeindet; bei ihrem grossen Anhange zogen sie fast die ganze Stadt in ihre Händel hinein, man befehdete sich in den Strassen, von Palast zu Palast, von Thurm zu Thurm; manche dieser Thürme waren wohl über 50 m hoch. Um nun dem Privathass zwischen den Buondelmonti und den Uberti und deren beiderseitiger Freundschaft ein Ende zu machen, sollte ein Abkömmling der ersteren eine Tochter Lambertaccio's degli Amidei heirathen — Lambertaccio war ein Neffe von Oddo oder Oderigo de' Fifanti und dieser aufs engste mit den Uberti verbunden. Die Vorbereitungen zur Hochzeit waren schon getroffen, als der Bräutigam Buondelmonte eines Tages zufällig vor dem Palaste des Forese Donati vorbeiritt und allhier von Frau Gualdrada oder Aldruda Donati angeredet ward. Sie sprach zu ihm: *Ritter, Ritter, schlechter Ritter, nimmst eine Frau aus Furcht vor den Uberti und Fifanti; ei, lass Deine Braut sitzen und wähle die hier, so bleibst Du ein wackrer Ritter* — und zeigte ihm ihre eigene, anmuthige Tochter.

Ohne lange zu überlegen, willigte Buondelmonte ein, und am Morgen des 10. Februar 1215, als die Hochzeitsgäste versammelt waren und auf den Bräutigam warteten, kam dieser vom Schlosse Impruneta nach Florenz geritten, aber er ging nicht ins Hochzeitshaus, er ging zu Frau Gualdrada, verlobte sich mit der Donati und liess die Amidei sitzen.

Da berief Onkel Fifanti einen Familienrath in die alte Kirche *S. Maria sopra porta* und erzählte den angethanen Schimpf. Er fragte, wie er reingewaschen werden sollte. Der eine

schlug dies, der andere jenes vor, aber Mosca degli Uberti oder dei Lamberti stand auf und sprach die denkwürdigen, von Dante im achtundzwanzigsten Gesang der *Hölle* wiederholten Worte: *Wenn Ihr ihn schlagt oder beschimpft, so werdet Ihr selbst in die Grube fahren. Nein, gebt ihm eins* — mit einer bedeutenden Geberde — *was geschehen ist, hat Hände und Füsse,* ***Cosa fatta capo ha!*** —

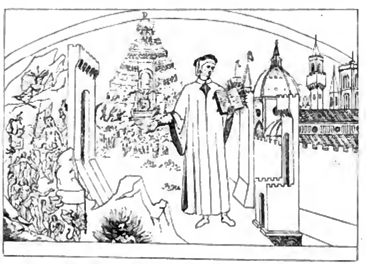
Man beschloss, das Rachewerk an dem Tage auszuführen, wo Buondelmonte zum zweiten Mal Hochzeit feiern sollte. Es war der Ostersonntag. Am Ostermorgen versammelten sich die Verschworenen im Hause der Amidei zwischen Santo Stefano und dem Ponte vecchio; und als der Bräutigam Buondelmonte in Mantel und Zindelrock, bekränzt und geschmückt, auf reichaufgezäumtem Pferde über die Brücke geritten kam, stürzten sie auf ihn zu. Er wurde zur Erde geworfen: der wilde Schiatta degli Uberti, der eben erwähnte Mosca und der Brautvater Lambertaccio degli Amidei erschlugen ihn mit Keulen, Oderigo de' Fifanti zerschnitt ihm die Adern. So liesen sie ihn ermordet liegen — ermordet zu Füssen einer Bildsäule des Mars, der blutig auf die blutige That herabsah.

Tragisches Ereigniss! Statt im Hochzeitbette lag Buondelmonte auf einer Todtenbahre; die Braut hielt laut weinend das entstellte Haupt des Ermordeten in ihrem Schoosse; und so zog sie mit ihm durch die ganze Stadt Florenz. Die gesammte Bevölkerung war erschüttert und theilte sich in zwei Parteien, für die Uberti oder für die Buondelmonti und die Donati. Eine unselige Kette von Greueln und Bürgerkriegen, von Fehden innerhalb und ausserhalb der Mauern, von Verbannungen und Verwüstungen entwickelte sich daraus; zur Zeit des Kaisers Friedrich II. suchten die Uberti bei ihm Unterstützung, während sich die Buondelmonti an Papst Gregor IX., den Gegner Friedrichs, wandten; und so gingen die Namen der zwei feindlichen Familien, welche bisher die Parole bildeten, allmählich in die Namen der G h i b e l l i n e n und der G u e l f e n über.

In diesen furchtbaren und endlosen Parteikämpfen trugen die Guelfen meist den Sieg davon, sie waren in der Stadt die Mehrzahl, als Friedrich II. am 13. December 1250 zu Fiorentino unerwartet starb, und nun schwoll ihnen der Kamm. Sie schickten Truppen gegen die ghibellinischen Städte Pistoia, Pisa und Siena, brachten den Pisanern Niederlagen bei, unternahmen Streifzüge nach der Valle di Mugello gegen die Ubaldi und gegen die flüchtigen Florentiner, die sich im Valdarno zusammengethan hatten. Alles das geschah im Jahre 1252, welches deshalb bei ihnen als das *Siegesjahr, l' Anno delle Vittorie,* galt und in dem sie auch die ersten Gulden prägten. Im Jahre 1254 nahmen sie Volterra. Als nun vollends noch im Jahre 1266 König Manfred unterlag, galt Florenz in Toscana für die Fahnenträgerin der guelfischen Partei, so dass im Jahre 1302 auch der ghibellinisch gesinnte Dante seiner Vaterstadt den Rücken kehren, *das salzige Brot der Fremde essen und die Treppen Anderer mühsam auf- und niedersteigen* musste, ohne die geliebte Vaterstadt je wieder zu betreten und ohne die Hoffnungen, die er auf den Römerzug Heinrichs VII. setzte, erfüllt zu sehen.

Damals hiessen die Parteien abermals anders: das guelfische Florenz war in die zwei Parteien der W e i s s e n und der S c h w a r z e n getheilt, wovon diese zu den unbedingten Anhängern des Papstes gehörten, während jene eine ghibellinische Färbung hatten. Die *Bianchi* und die *Neri* kamen um das Jahr 1300 von Pistoia nach Florenz. Eine der angesehensten pistoieser Familien war die Familie Cancellieri. Zwischen zwei Jünglingen, die beide dieser Familie, aber verschiedenen Zweigen derselben angehörten, namens Lore und Geri, entspann sich ein Streit, bei welchem Geri leicht verwundet ward. Lore's Vater, Guglielmo, dem die Sache leid that und der weiterem Skandal vorbeugen wollte, vermochte seinen Sohn, zu Geri's Vater zu gehn und ihn um Verzeihung zu bitten. Und dieser Unmensch liess Lore von seinen Knechten packen, ihm die Hand auf eine Krippe legen und abhauen; worauf er den grausam Verstümmelten mit dem

Empfehl nach Hause schickte: *Nun geh heim zu deinem Vater und sage ihm, die Wunden werden mit Eisen geheilt, nicht mit Worten! Torna a tuo padre, e digli che le ferite col ferro e non colle parole si medicano!* — Ueber diese Barbarei gerieth ganz Pistoia in Aufregung, wie Florenz über Buondelmonte's Ermordung in Aufregung gerathen war; Lore's Sippen schäumten wie angeschossene Eber und entschlossen, die Beleidigung um jeden Preis zu rächen, waffneten sie und sammelten Gefolge. Die gegnerische Magschaft rüstete gleicherweise, und indem jedermann Partei nahm, bildeten sich in der Stadt zwei grosse feindliche Lager und der helle Bürgerkrieg brach aus. Die Einen nannten sich, weil ihre Ahnmutter *Bianca* geheissen hatte, *i Bianchi* oder *die Weissen*; die Anderen, um einen entgegengesetzten Namen zu haben, *i Neri*, d. h. *die Schwarzen*. Das Feuer, das in Pistoia entbrannt war, ergriff mit Blitzesschnelle auch die nahe Stadt Florenz: die Weissen zogen Vieri de' Cerchi auf ihre Seite, die Schwarzen stellten sich unter den Schutz des schlauen und ehrgeizigen Corso Donati und wählten ihn zu ihrem Anführer.

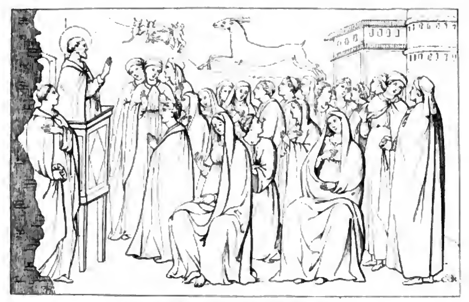


Der verbannte Dante. Links Hölle, Fegefeuer und Paradies — rechts die Stadt Florenz. Allegorisches Gemälde von Domenico di Michelino, 1465 auf Befehl der Republik auf Holz gemalt, im linken Seitenschiffe des Doms.

Zwischen den Cerchi und den Donati bestand ein alter Hass, und eine Masse Zündstoff war lange aufgehäuft. Abermals und mächtiger als auf dem pistoieser Heerde loderten in Florenz die Flammen der Zwietracht auf, ein endloses Blutvergiessen, Brennen, Rauben, Ächten, Fortjagen begann: jetzt siegten die Weissen, und die Schwarzen wurden in's Exil geschickt, jetzt siegten die Schwarzen, und die Weissen wurden verbannt; unter den letzteren befand sich eben auch der grosse Dante. Ohne ausgesprochener Parteigänger zu sein, neigte er doch im Ganzen mehr den Weissen zu und ging deshalb im September 1301 als Deputirter derselben nach Rom, um den offenen und geheimen Intriguen der Schwarzen entgegenzuarbeiten. Corso Donati hatte sich als Guelfe an den Papst Bonifacius VIII. gewandt und von ihm einen Prinzen königlichen Geblüts erbeten, der zwischen den Parteien Frieden stiften sollte; und da die Bemühungen des Kardinals Matteo di Acquasparta, den Bonifacius nach Florenz entsendete, erfolglos blieben, so veranlasste der Papst den Bruder des Königs von Frankreich, Philipps des Schönen, den landlosen Carl von Valois, den sogenannten *Paciere*, nach Florenz zu kommen. Eben diese erbärmliche Massregel sollte die Gesandtschaft Dante's zu verhindern suchen, aber während er in Rom hingehalten ward, kam Carl von Valois als Gast und Friedensstifter in Florenz an (2. November 1301). Sofort

erhielt er Vollmacht, um die Eintracht wiederherzustellen, aber er benutzte sie, um sich selber Geld zu machen und die Partei der Weissen und die Cerchi niederzuwerfen. Die Schwarzen waren wieder obenauf, die Häuser und Güter der Weissen wurden geplündert und zerstört, ihre Familien verbannt. Unter den Verbannten war auch Dante, seine Häuser wurden ausgeraubt und ein doppelter Richterspruch verurtheilte ihn als Gegner des französischen Fürsten und wegen Missbrauchs öffentlicher Aemter erst zu einer schweren Geldstrafe und zweijährigem Exil (27. Januar 1302), dann zum Scheiterhaufen, falls er der Gerechtigkeit in die Hände fallen sollte (10. März 1302). Also wurde der patriotische Mann von dem *schönen Schafstall, wo er als Lamm, den bösen Wölfen feind, geschlafen hatte,*[1] im siebenunddreissigsten Jahre seines Lebens für immer ausgeschlossen (April 1302).

Dem Papst Bonifacius VIII, dem Dante als einem Simonisten einen Platz in der Hölle



Fra Pietro predigt gegen die Ketzerei der Paterini (1243).
Wandgemälde von Taddeo Gaddi an der Loggia del Bigallo.

anwies, wurde dagegen an der Façade des Doms eine kolossale Statue von der Hand Andrea Pisano's errichtet, die nachmals in den Garten der Marchesi Riccardi in Gualfonda kam. Sie ist merkwürdig, weil die Kopfbedeckung die mit einer einzigen Krone geschmückte Dogenmütze bildet.

Auch an religiösen Kämpfen fehlte es nicht. Seit dem elften Jahrhundert gab es in Oberitalien eine Art von Manichäern, die sogenannten *Patarini* oder *Paterini*. Sie hatten sich namentlich in Mailand, in dem Quartier *Pataria* festgesetzt, an welches noch heute die *Via de' Pattari* erinnert. Diese Ketzer schrieben die Schöpfung der zeitlichen Dinge dem bösen Principe zu, verwarfen das Alte Testament und betrachteten die Ehe als etwas Unreines. Uebrigens hiessen alle Ketzer so, auch die Waldenser und die Albigenser, und man könnte vielleicht glauben, dass *Patarini* aus *Catarini* verderbt, ein Diminutivum von *Cathari* und mit *Puritani* identisch wäre. Sie gewannen auch in Toscana Boden, allwo im Jahre 1212 der patarinische Bischof Filippo Paternon predigte. Gegen ihn wurde der Bruder Ruggiero Calcagni abgeschickt, der

[1]) Del bello ovile, ov' io dormii agnello
Nimico a' lupi che gli danno guerra (Paradiso XXV, 4 ff)

erste, welcher in Florenz das Tribunal der Inquisition aufrichtete und vielen Hauptketzern den Process machte (1243). Indessen die *Patarini* beherrschten ein Drittel von Florenz, ihre Oberen waren angesehene Männer und ihre Versammlungen fanden in Häusern von Baronen statt, welche reichsunmittelbar und der gewöhnlichen Jurisdiction nicht unterworfen waren. Bruder Ruggiero kehrte sich nicht daran und liess einige in's Gefängniss werfen, die mit Gewalt befreit wurden. Nun verpflichtete der Papst die Signoria, der Inquisition jedweden Vorschub zu leisten, und liess den Bruder Petrus aus Verona, Fra Pietro da Verona kommen, der nachmals *der Märtyrer* zubenannt ward. Dieser Petrus war im Jahre 1206 zu Verona von Patarinischen Eltern geboren worden, aber in den Orden der Predigerbrüder oder der Dominicaner eingetreten und nun einer der eifrigsten Verfolger der Häresie, und als solcher im Jahre 1234 zu Mailand thätig. In Florenz angekommen, donnerte er hier gegen die Patariner, bekräftigte seine Predigten mit grossen Wundern und zog eine solche Menge an, dass sie der Platz vor Santa Maria Novella, der Kirche des Dominicanerklosters, nicht mehr fassen konnte und zu seinem jetzigen Umfang erweitert werden musste. Wie in Mailand und anderwärts stiftete er, als eine Art Gegengewicht gegen die Patarini, die fromme Gesellschaft der *Laudesi*, die Loblieder zu Ehren der heiligen Jungfrau sang und das heilige Sacrament anbetete. Fra Pietro that noch mehr: er vermochte etliche Edle, bewaffnet in das Kloster zu kommen und die Predigerbrüder zu beschützen, und bildete aus ihnen eine Schwadron, die später in die *heilige Miliz der Hauptleute von S. Maria* verwandelt ward; sie trugen weisse Gewänder und auf Brust und Schild ein rothes Kreuz und thaten, was er wollte. Die Processe wurden mit Macht wieder aufgenommen: Männer und Frauen lebendig verbrannt. Aber die Patarini bekehrten sich nicht, sie wurden erst recht aufsätzig; die Barone schrieen Zeter und Mordio gegen diese ungesetzlichen Exekutionen und appellirten an das Reich. Damals war Pace da Pesannola, ein Bergamaske, Podesta in Florenz; die italienischen Städte hatten für gewöhnlich fremde Podesta's, um jede Parteilichkeit abzuschneiden. Dieser Pace da Pesannola war ein muthiger Mann und in den Zwistigkeiten Friedrichs mit dem Papste auf Seite des Kaisers. Er hörte die Klagen der Verfolgten an und errichtete ein Gegentribunal, weshalb sich auch die Patarini waffneten und die Predigerbrüder öffentlich beschimpften. Fra Ruggiero, der Inquisitor, citirte die Barone vor sein Gericht: sie sollten schriftlich erklären, bei jeder Vorladung erscheinen zu wollen; als es aber hiess, sie sollten verurtheilt werden, schickte der Podesta zwei Büttel auf die Inquisition, welche die Sentenz cassiren und die Inquisitoren ihrerseits vor sein Tribunal citiren sollten. Fra Ruggiero, der nicht der Mann war, sich in's Bockshorn jagen zu lassen, lud den Podesta selber vor; und Pietro da Verona ist auf den Beinen, um das Volk aufzuwiegeln, die Gläubigen zu sammeln und zu bewaffnen; Alles geräth in Aufruhr, und die Stadt Florenz theilt sich jetzt in die katholische und die ungläubige Partei. An einem Festtage entfalten die Patarini die Fahnen der Stadtgemeinde, stürmen zwei katholische Kirchen und jagen die Betenden hinaus. Der Inquisitor erklärt den Podesta und die Barone für verfehmt und redet den Ketzern selber freundlich zu, in den Schooss der Kirche zurückzukehren; da aber bei den Patarini weder Drohungen noch Schmeicheleien anschlagen und die Ketzer fortfahren die Gläubigen herauszufordern, so ordnet Bruder Petrus die Gläubigen zur Schlacht und stellt sich an ihre Spitze, die weisse Fahne mit dem rothen Kreuze in der Hand. Drauf auf die Patarini! — Bei der Croce al Trebbio auf Piazza Santa Felicita entstand ein fürchterliches Handgemenge und die Häretiker blieben im Nachtheil. Infolge dieser Niederlage bekehrten sich viele: in Santa Maria Novella wurden die Irrthümer abgeschworen, die Convertiten erhielten ein rothes Kreuz auf die Achsel genäht. Sie liessen wohl den Predigerbrüdern Hab und Gut zur Sühne; der Papst ernannte Fra Ruggiero zum Bischof von Castro und Pietro da Verona zum Inquisitor. Als solcher kehrte der apostolische Mann nach Mailand zurück, er starb

später unter den Händen eines gedungenen Mörders im Walde von Barlassina, zwischen Barlassina und Seveso (1252).

Gleichwohl wuchs unter den inneren und äusseren Kämpfen der Reichthum und die Macht der Stadt, die 1306 mit unerhörter Grausamkeit auch Pistoia nahm, von Tag zu Tage. Es war nicht der Glanz eines Hofes, es war der Wohlstand eines Volkes, ein Wohlstand, wie er seitdem, etwa mit Ausnahme von England, in keinem europäischen Lande wieder erreicht worden ist. Die Italiener nennen das vierzehnte Jahrhundert, welches mit 1301 anfängt und mit 1400 schliesst, gewöhnlich *il Trecento.* Von den florentiner Zuständen in den ersten Jahren dieses Trecento hat uns der berühmte Geschichtschreiber Giovanni Villani ein treues und genaues Bild hinterlassen. Die Einkünfte der Republik beliefen sich auf 300,000 Gulden, eine Summe, welche mit Rücksicht auf die Entwerthung der edlen Metalle einer Summe von 15,000,000 Franken gleichkommt und viel grösser ist als die, welche nachmals die Grossherzöge von Toscana aus einem weiteren Landbesitze zogen. 400,000 Gulden wurden jährlich geprägt: 80 Banken besorgten die Geschäfte nicht allein von Florenz, sondern von ganz Europa. Die Abschlüsse dieser Häuser waren derartige, dass sie noch die Zeitgenossen Rothschilds überraschen können; ihren Gewinn mag man nach ihren Verlusten schätzen. Im Jahre 1325, als der pisaner Volkshauptmann Castruccio Castracane, nach dem mörderischen Kampfe bei Altopascio, die Stadt bedrohte, fallirte eine Bank mit 400,000 Goldgulden. Im Jahre 1335, zwei Jahre nach einer grossen Arnoüberschwemmung, bei der drei Brücken weggerissen worden waren, erklärten zwei andere florentiner Bankhäuser, die Peruzzi und die Bardi, ihre Zahlungsunfähigkeit, weil sie an Kapital und Interessen die Summe von 1,365,000 Goldgulden verloren, die sie dem König Eduard III. von England geliehen hatten und die dieser nicht bezahlen konnte. Man nennt auch die Summe von 300,000 Mark; nun, die Mark enthielt damals mehr Silber als gegenwärtig in 50 Francs enthalten sind, und der Preis des Silbers war viermal so hoch als jetzt.

Indessen die Quelle des Reichthums war nicht allein der auswärtige Geldhandel, sondern auch die einheimische Industrie. Die Wollmanufactur, die Seidenmanufactur, die Goldschmiedekunst. Die Wollmanufactur beschäftigte allein 200 Werkstätten und 30,000 Arbeiter; die Tuche warfen jährlich etwa 1,200,000 Gulden ab. Seit dem Jahre 1266 waren die Bürger von Florenz in zwölf Zünfte oder Innungen, sogenannte *Arti*, getheilt, die in Or San Michele, wie wir sehen werden, ihren monumentalen Ausdruck gefunden haben und sich folgendermassen gliederten:

1. Hauptinnungen (Arti Maggiori)
   a. Advocaten und Anwälte (*Avvocati e Procuratori*)
   b. Händler mit fremden Stoffen
   c. Bankiers und Wechsler
   d. Tuchfabrikanten und -händler
   e. Aerzte und Apotheker (Medici e Speziali)
   f. Seidenfabrikanten und -händler
   g. Kürschner.

2. Nebeninnungen (Arti Minori)
   a. Leinwandhändler
   b. Schmiede
   c. Schuhmacher (*Calzolai*, nicht zu verwechseln mit *Calzaioli*, Strumpfwirker)
   d. Fleischer
   e. Zimmerleute und Maurer.

Nachmals wuchs die Zahl der *Minori* auf vierzehn an. Bis dahin hatte in Florenz der alte Adel das Heft in der Hand gehabt; jetzt änderte sich die Sache. Jeder Bürger, der zu einem Amte wählbar sein wollte, musste in dem Register einer dieser Innungen eingetragen sein; so stand der Name Dante's unter den Apothekern, obgleich er nie Apotheker gewesen ist. Er gehörte zu den sogenannten *Prioren*, welche die Gemeinde auf zwei Monate regierten und deren es in jedem Bezirk einen gab, sie wurden nur aus den Hauptinnungen gewählt. Alle Familien, welche Adelsdiplome hatten, es gab ihrer 33 und meist guelfische, sintemal die Ghibellinen vertrieben worden waren, konnten zu den höchsten Staatsämtern niemals gelangen, sie bildeten die sogenannte Klasse der *Granden (la Classe dei Grandi).* Man nennt 1282 als das Jahr,

in welchem die Autorität von dem alten Adel auf den höheren, militärisch konstituirten und in Zünfte getheilten Bürgerstand überging; Ende des XIII. Jahrhunderts hatte sich in Florenz das Volk, *il Popolo*, durchgerungen. *Das römische Volk*, bemerkt Machiavelli bei dieser Gelegenheit, *wünschte die höchsten Ehren zugleich mit den Edlen zu geniessen; das Volk von Florenz kämpfte dafür, allein zu regieren, ohne dass die Edlen an der Regierung theilnähmen. Und weil der Wunsch des römischen Volkes der vernünftigere war, gab der Adel leicht nach, ohne dass die Waffen hätten das letzte Wort reden müssen; der Wunsch des florentiner Volkes war verletzend und ungerecht, so dass sich der Adel mit grösserer Energie zu seiner Vertheidigung rüsten musste, und darum kam es unter den Bürgern zum Blutvergiessen und zur Verbannung* (*Istorie Fiorentine, lib. III*).

Man möge indessen hierbei nicht ausser Acht lassen, dass die Gesellschaft in den beiden Städten verschieden zusammengesetzt war — dass die römischen Patrizier die Ureinwohner, die florentiner Edlen meist Fremde, welche das Bürgerrecht erbeten und erlangt, oder aber Bürger waren, die ihr Adelsdiplom von den Kaisern oder andern fremden Potentaten bekommen hatten.

Die Stadt Florenz hatte schon damals, die Vororte eingerechnet, ihre 170,000 Einwohner. 10,000 Kinder lernten in den Schulen lesen; 1200 studierten Arithmetik, 600 erhielten eine sorgfältige Erziehung. Die Fortschritte der Wissenschaften und Künste waren nur mit denen des öffentlichen Wohlstands zu vergleichen. Unter den despotischen Nachfolgern des Augustus waren alle geistigen Gebiete in unfruchtbare Ländereien verwandelt worden, die noch die alten Einfriedungen hatten, die immer noch die Spuren der alten Kultur bewahrten, die aber keine Blüthe und keine Frucht mehr trugen. Darüberhin ging die Fluth der Völkerwanderung: die Einfriedungen wurden weggerissen, jedes Zeichen der früheren Bodenkultur verschwand: aber die gewaltigen Wogen befruchteten die Erde wie ein Nil, und da sie sich zurückzogen, war die Wüste wie ein Garten Gottes, hoch und üppig stand die Saat einer neuen Civilisation und alles Herrliche der Menschheit schien sich zu entfalten. Eine neue Sprache, bewundernswerth durch ihre Einfalt, Lieblichkeit und Kraft, klang plötzlich an's Ohr des vierzehnten Jahrhunderts und lieh der erhabenen Poesie eines Dante glänzende Bilder und Farben. Petrarca weckte die Begeisterung für das antike Rom, Boccaccio feuerte seine Zeitgenossen an, Griechisch zu lernen und den Homer zu lesen; seinen Bemühungen gelang es, die Florentiner zur Errichtung eines eigenen Lehrstuhls für griechische Sprache und Literatur zu bewegen. Von jetzt ab wurde der Kultus des Genies und die Pflege der idealen Interessen in Italien eine Art von Leidenschaft.

Bereits jetzt war der Einfluss gross, den Florenz auf ganz Europa übte; denn fast alle andern Nationen standen ihm gegenüber arm, unwissend, barbarisch da. Die Florentiner hatten ihre Hände überall. Als der mehrerwähnte Papst Bonifacius VIII. nach seiner Wahl am 24. December 1294 die Glückwünsche der auswärtigen Staaten empfing, bemerkte man, dass nicht weniger als zwölf unter den bei ihm beglaubigten Gesandten Bürger von Florenz waren, und Bonifacius rief aus: *die Florentiner bilden ja das fünfte Element der Schöpfung (i Fiorentini formano il quinto elemento della creazione)!* — Die unterworfenen Städte und Landestheile behielten ihre Verfassungen und wählten ihre eigenen Magistrate, wie die Municipien des alten römischen Reichs, hatten aber keinen Antheil an der Centralregierung der Republik. Ihre Heere bestanden meist aus Söldnern und Miethstruppen unter ausländischen Condottieri, die sie oft schlecht bedienten.

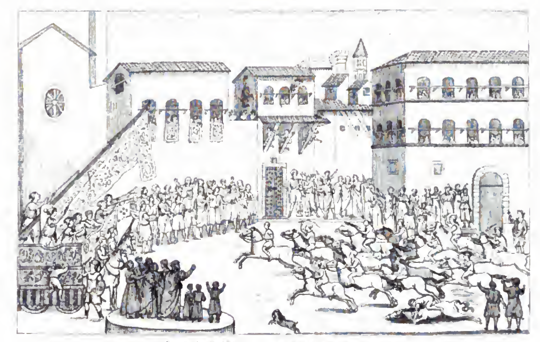
Eben hatte dies wieder im Jahre 1326 Malatesta da Rimini im luccheser Krieg gegen Pisa gethan. Deshalb baten die Florentiner den Grafen Gaulthier von Brienne, den sogenannten *Herzog von Athen*, der sich damals am Hofe Roberts des Weisen in Neapel aufhielt, an Stelle Malatesta's den Oberbefehl zu übernehmen. Er kam auch, aber zu spät und mit zu wenig Truppen; doch wünschte ihn die Signoria des Volkes wegen festzuhalten und ernannte ihn auf

ein Jahr zum *Conservatore e Capitano di Guardia* der Stadt. Dieses Amt sollte ihm sogar noch ein zweites Jahr verlängert werden; aber als das Volk am 8. September 1342 auf dem Platze versammelt war, der Vertrag verlesen wurde und es hiess: *auf ein Jahr*, fingen alle, wie es verrätherischerweise, namentlich von den Wollkämmern, verabredet worden war, an zu schreien: *auf Lebenszeit! A vita, a vita!* — worauf er auf den Schultern in den Palast getragen und unter dem Schmettern der Trompeten und dem Absingen des Tedeums als Fürst installirt ward. Doch blieb der Tyrann nur zehn Monate (während deren er sich 500,000 Gulden machte), bis zum 26. Juli, dem Tag der heiligen Anna, Herr der Stadt; eine Verschwörung machte seinem kurzen Reich ein Ende, am 3. August musste er abziehen und die Florentiner hatten ihre Freiheit wieder. Diese Vertreibung des Herzogs von Athen, *la Cacciata del Duca d'Atene*, die in dem Gebäude des Teatro Pagliano al fresco dargestellt worden ist, bildet ein Hauptereigniss der florentiner Geschichte (1343).

Fünf Jahre darauf, im April des Jahres 1348, brach in Florenz die furchtbare Pest aus, die an hunderttausend Menschen weggerafft hat und welche die Grundlage zu Boccaccio's *Decamerone* bildet. Sie dauerte bis Anfang September desselben Jahres.

Hierauf folgten neue Strassenkämpfe wegen der Aemter zwischen dem alten Adel und den Zünften, wobei jener den kürzeren zog; und bald war die Stadt wieder durch zwei mächtige Familien aus dem Volke, die Albizzi und die Ricci, in zwei Parteien gespalten. Schliesslich bekamen die guelfischen Albizzi die Oberhand und standen nun ein halbes Jahrhundert an der Spitze einer Oligarchie, die allmählich aus den vornehmsten Geschlechtern des Bürgerstandes hervorgegangen war. Vom Jahre 1373 bis zum Jahre 1378 leitete ein Triumvirat, bestehend aus Pietro Albizzi, Lapo di Castiglionchio und Carlo Strozzi, die Geschäfte der Republik und den Krieg gegen Gregor XI, die *Guerra della Libertà*, bis es die Verschwörung der Wollkämmer *(Ciompi)*, überhaupt des Pöbels, stürzte und den Wollkämmer Michele Lando zum obersten Magistrat erhob *(Tumulto dei Ciompi)*; vom Jahre 1382 bis zum Jahre 1417 war Maso Albizzi, von 1417 bis 1429 sein Sohn, Rinaldo Albizzi, Haupt der Republik. Aus jener Zeit ist uns ein interessantes altes Gemälde auf Holz erhalten, welches bis anher im Besitze der Erben von Ascanio Pitti war: vermuthlich das Bruchstück eines jener Schreine, in welchen die jungen Frauen ihre Ausstattung mitzubringen pflegten. Das Bild stellt ein Wettrennen, wie das schon zu Dante's Zeit als *giuoco annuale* abgehalten wurde, und zwar die Ankunft der Pferde am gesteckten Ziele dar *(la Riparata de' Barberi)*. Sie sind vielleicht in zehn Minuten mehrere Kilometer weit gelaufen. Jedes der Rennpferde wird von einem Jockei geritten oder, wie es auf Italienisch heisst, von einem *Fantino*, der in den Diensten des Besitzers steht und dessen Wappen trägt. Die Gegend ist eben der *Borgo degli Albizzi* oder, wie er damals hiess, der *Borgo di S. Piero*; an den Fenstern, wo die Teppiche vorhängen, es ist vielleicht das gegenwärtige Haus der Alessandri, zeigt sich die Signoria; auf der Strasse, unterhalb des Wagens, auf dem das goldene Banner weht, in einem kleinen Verschlage, stehen einige andere Würdenträger, die Preisrichter zu sein scheinen. Den Preis bildet wie gewöhnlich ein Stück Seidenzeug, das sogenannte *Palio*. Namentlich ist die Gestalt und das Aussehen der Stadt bemerkenswerth. Die Häuser haben wohl Fenster, aber keine Fensterscheiben, denn man pflegte die Fenster damals mit grossen hölzernen Läden *(Imposte)* zu verschliessen, so dass man, wenn das der Sonne oder des Windes wegen geschehen musste, im Dunkeln sass. Erst etwa seit zweihundert Jahren hat man Glasfenster in Florenz; auf dem Lande, an einzelnen Bauerhäusern, sieht man gelegentlich noch heute die *Imposte di legno*, während die meisten freilich nicht nur Glasfenster, sondern auch Jalousien haben, um sie gegen den Hagel zu schützen, eine Frucht der Leopoldinischen Gesetzgebung, welche die Mittel zu solchem Luxus gab. Aber um 1421 war es anders; daher auch an

alterthümlichen Villen die blinden Fenster als Holzfenster gemalt sind: als Bogenfenster, mit einem steinernen Fensterkreuz, der Verschluss geschieht durch zwei einfache Bretter, die mit starken Nägeln beschlagen und gemeiniglich roth angestrichen sind. Diesseit der Alpen hatte das Klima viel früher zu Glasfenstern geführt. Aeneas Sylvius, der zu Pienza in Toscana geboren war und 1448 nach Wien kam, wunderte sich hier über die Glasfenster; Michel de Montaigne, der 1580 nach Florenz kam, klagte über die schlechten italienischen Herbergen, wie Erasmus über die deutschen klagte, und speciell über die Holzfenster. Die hölzernen Stangen, die man auf dem Bilde (wie noch gegenwärtig an einem und dem anderen Gebäude) vor den Fenstern angebracht sieht und die von eisernen Haken gehalten werden, dienen zum Aufhängen der Tuche und zur Wollmanufactur, noch immer der vornehmsten Manufactur in der Stadt Florenz, in deren



Rennen im Frühjahr 1421: Ankunft der Pferde am Ziele.
Nach einem alten Gemälde auf Holz.

Katastern auch die Albizzi stehen müssen, wenn sie die höchsten Aemter der Republik bekleiden wollen.

Aber schon erklingt der Name, vor dem sich einst diese Republikaner und die stolzen Gewerbe alle beugen werden. Im Jahre 1429 verband sich Rinaldo Albizzi mit den Medici, den Erbfeinden seiner Familie, mit Cosimo und Lorenzo, den Söhnen des Giovanni de' Medici, weil er den Rath zum Kriege gegen Lucca zwingen wollte. Der Krieg schlug übel aus, und zwischen Rinaldo degli Albizzi und dem königlichen Kaufmann Cosimo de' Medici brach bald ein unversöhnlicher Hass hervor. Bis zum Jahre 1433, das heisst länger als je, blieb zwar der Friede durch die Bemühungen des alten Niccolò da Uzzano, eines Freundes von Maso Albizzi, erhalten; als der aber 1433 todt war, liess Rinaldo den Cosimo de' Medici verhaften und schickte ihn in die Verbannung nach Padua und Venedig. Er wäre hingerichtet oder ermordet worden, wenn er nicht den Gonfaloniere Bernardo Guadagni bestochen hätte. Doch waren seine Freunde so zahlreich, dass die Albizzi nicht durchdringen konnten; beide Parteien nahmen im Jahre 1434 die Vermittelung

5

des eben anwesenden Papstes Eugen IV. an. Cosimo de' Medici ward von der Signoria zurückgerufen und Rinaldo degli Albizzi mit seinen Anhängern verbannt. Jetzt kam Florenz unter die Autorität einer einzigen Bürgerfamilie, und die Geschichte der Stadt, die gegenwärtig ihren Höhepunkt erreichte, reich, hochgebildet, elegant und mächtig dastand, mit Waffengewalt oder mit Geld die Städte Cortona, Arezzo, Livorno, einen Theil der Romagna und endlich (September 1406) die alte Nebenbuhlerin Pisa bezwang und von zwei gefährlichen Feinden, Gian Galeazzo Visconti, Herzog von Mailand, und Ladislaus, König von Neapel, durch den Tod befreit ward — die Geschichte dieser Stadt geht von nun an bis auf kurze Unterbrechungen in der Geschichte des ***Hauses Medici*** auf.

Die Medici waren Kaufleute und gehörten gleich den Albizzi zu den Bürgern, zum Volk oder zum *Popolo*, das heisst, zu den sieben grossen Zünften oder den *Arti Maggiori*. *Medici* bedeutet wörtlich *Aerzte*, und wir haben bereits gesehen, dass die sechs Kugeln in goldenem Felde, welche das Wappen des alten Hauses bildeten und nachgerade die Lilie verdrängten, *le Palle*, bald für Pillen, bald für Schröpfköpfe gehalten worden sind. Auch geht eine dunkle Sage, dass ein Ahnherr des Geschlechtes, das aus dem Hügelland im Norden, dem *Mugello* stammte und gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts nach Florenz gekommen war, gegen Anfang des vierzehnten den Kaiser Heinrich VII. curirt habe. Möglich aber auch, dass sich die Medici als Fremde in die Zunft der Aerzte aufnehmen liessen, wie Dante Apotheker war. Bemerkenswerth ist, dass auch der heilige Nicolaus, Bischof von Myra, der Schutzpatron der Schiffer und der Bürger in Städten, beiläufig gesagt, auch ein Schutzpatron von Leipzig, wo ihm die Nicolaikirche geweiht ist, auf süditalienischen Bildnissen ein Evangelienbuch mit drei goldnen Kugeln darauf trägt und dass diese drei Kugeln hier drei Börsen oder drei Geldsummen bedeuten sollen. Jedenfalls scheinen die Kugeln nachmals durch die Medici, die Rothschilds ihrer Zeit, die in Grossbritannien den Peterspfennig erhoben, zu einem Handelszeichen und zum Aushängeschild der Bankiers und Geldwechsler oder, wie sie damals hiessen, der *Lombarden* geworden zu sein, daher *three golden balls* in England bis auf den heutigen Tag das Zeichen eines Pfandleihgeschäftes sind. Die *Palle* waren identisch mit dem Hause Medici, *Palle* die Parole der Medici. Nach den *Palle* hiessen zur Zeit des Frate Girolamo Savonarola die Anhänger der Medici, im Gegensatz zu den *Piagnoni*, *i Palleschi*; wahrscheinlich, dass der Name *Palleske* daher kommt. Und weil auf den Mediceischen Münzen auf dem Revers die Kugeln, auf dem Avers die heiligen Cosmas und Damianus waren, so wird abermals bis auf den heutigen Tag in Florenz bei dem sogenannten *Cappelletto* von den Kindern *a palle o santi* gespielt. Sie thuen Münzen in einen Hut, schütteln den Hut und schütten die Münzen auf die Erde; dann halten sie den Hut über das Geld und fragen: *Palle o Santi? Kugeln oder Heilige?* — Einer räth nun und sagt z. B. *Palle*; dann hat er alle Münzen gewonnen, bei denen die Wappenseite oben aufliegt; sagt er *Santi*, so gehören ihm die, bei welchen die Kopfseite oben aufliegt. Daher die sprichwörtliche Redensart: *O palle o santi*, das heisst, Ja oder nein, Kopf oder Bild.


Wappen der Medici.

Derjenige Zweig der Familie Medici, der zunächst in der Geschichte auftrat, leitete sich von Chiarissimo de' Medici ab. Um das Jahr 1291 gab es unter den Prioren der Zünfte einen Ardingo, um 1355 einen Alamanno Medici, den Gemahl einer gewissen Margherita di Neri Palagi: der sechste Sohn des letzteren, Salvestro de' Medici, war der erste Medici, über den man etwas Gewisses weiss. Vom Volke zum *Gonfaloniere di Giustizia*, d. h. zum Präsidenten der Republik erhoben, gab er durch seine Intriguen gegen die mächtigen Albizzi den Hauptanlass zu dem wüsten Aufstand der untersten Volksklasse und der darauf folgenden Pöbelherrschaft, dem oben-

erwähnten *Tumulto de' Ciompi* (1378). Salvestro ist eine Nebenform von *Silvestro*, zu dem es sich verhält wie *salvaggio* zu *silvaticus*; der Titel *Gonfaloniere*, wörtlich *Fahnenträger*, entspricht in der Republik Florenz den anderwärts üblichen Titeln *Sindaco* und *Podestà*, dem römischen *Senatore* (*Gonfalone*, d. i. Kriegsfahne, vom althochdeutschen *gundfano*, welches aus *gundja*, Kampf, und *fano*, Tuch, zusammengesetzt ist). Salvestro erhielt damals vom Pöbel die Miethzinsen für die Läden auf dem Ponte Vecchio geschenkt und Michele Lando, der folgende Gonfaloniere, bestätigte die Schenkung. Doch spielte Salvestro fortan weiter keine hervorragende Rolle, sondern er begnügte sich, unter den kleinen Handwerkern Autorität zu haben. Im Jahre 1382 erlangten die Häupter der guelfischen Partei und die Volksedlen den alten Einfluss wieder, und 1388 starb Salvestro; vielleicht bewahrte ihn der Tod vor einem unfriedlichen Ende. Seine Brüder und Neffen wurden 1396 sämtlich verbannt, auch Salvestro's Sohne, Vieri, gelang es nicht, die Zügel der Regierung an sich zu reissen, mit ihm erlosch die Linie Chiarissimo (1400).

Aber während jener mächtige Zweig kämpfte und unterging, entwickelte sich in der Stille ein anderer, dem man bis dahin keine Beachtung geschenkt hatte, weil er arm und nicht ehrgeizig war, nämlich der Zweig des Avirardo de' Medici, der auch Gonfaloniere gewesen war. Ihm wurde 1360 ein Sohn, Giovanni di Bicci de' Medici, geboren; Kaufmann von Profession, erwarb sich der letztere durch Thätigkeit und Sparsamkeit ein beträchtliches Vermögen, ja, der Geldwechsel bei den Concilen zu Constanz (1414—18) und zu Basel (1431—49) machte ihn zum reichen Manne und zum ersten Bankier Italiens. Der patriotische Bürger leistete seiner Vaterstadt auch als Diplomat wiederholte Dienste; er war wohlthätig und gerecht und, ohne es zu wollen, der Begründer der politischen Grösse seines Hauses. Trotz des Widerspruches, den der scharfsinnige und weitblickende Niccolò da Uzzano erhob, weil er die Gefahren erkannte, die der Freiheit des Vaterlandes mit der Zeit aus den Reichthümern, den Verdiensten und der Popularität dieser Familie erwuchsen, wurde Giovanni im Jahre 1421 zum Gonfaloniere der Republik erwählt, und seit diesem Jahre haben die Medici in Florenz fast ohne Unterbrechung die erste Geige gespielt. Im Jahre 1423, bei Gelegenheit des Krieges mit dem Herzog von Mailand, war er einer der zehn Dictatoren, wie es hiess *de' Dieci di Balia*, als der er sich einen grossen Namen machte; seine Beliebtheit steigerte sich noch, als er im Jahre 1427 eine Vermögenssteuer (*il Catasto*) an die Stelle des willkürlichen und verhassten Systems der indirecten Auflagen (*Prestanze*) treten liess. Auch hinterliess Giovanni der Stadt das erste öffentliche Denkmal der Mediceischen Munificenz: er übertrug 1425 Brunellesco den Neubau der Lorenzkirche, die als die älteste Kirche der Stadt besonderer Verehrung genoss und welche er um die (alte) Sakristei, zwei Kapellen und zwei Domherrnstellen bereicherte. Er starb hochangesehen am 20. Februar 1429 und wurde in seiner Sakristei begraben. Masaccio hatte ihn gemalt (Façade des Karmeliterklosters).



Cosimo de' Medici, il Vecchio.

Wie nach seinem Tode die Albizzi Giovanni's ältesten Sohn, Cosimo de' Medici, unschädlich machen wollten und wider ihn Gewaltmassregeln brauchten, die 1434 ihren eigenen Sturz herbeiführten, haben wir bereits oben erzählt. Der Perikles der florentinischen Republik

war im Jahre 1389 geboren und, wie es scheint, nach dem heiligen Arzte Cosmas *Cosimo* oder *Cosmo*, lateinisch *Cosmus*, französisch *Côme*, genannt worden, obgleich die Beziehung auf den Märtyrer erst später gemacht worden sein könnte, denn es muss auffallen, dass der Name im Italienischen gewöhnlich *Cosma* lautet und dass die italienische Sprache eine Abneigung gegen den Doppellaut *sm* nicht besitzt. *Cosimo* erinnert vielmehr an einen Namen wie *Zosimus*. Vielleicht aber, dass der florentiner Staatsmann seinen Namen *Cosma* absichtlich in *Cosmo* verwandelte, weil das an *Kosmos* anklang und weil die obersten Magistrate des alten Kreta *Cosmi* hiesen. Bekanntlich wurde die Tochter Liszts und der Gräfin d'Agoult, die Gattin Bülows und Wagners, weil sie in Florenz das Licht der Welt erblickte, *Cosima* getauft. Der zweite Sohn Giovanni's hiess Lorenzo, und diese beiden Namen wurden von nun an in der Familie gern gewählt. Durch Cosimo und Lorenzo theilte sich dieselbe abermals in zwei Linien, von denen die eine in der Republik, die andere im Herzogthume glänzte.

Der alte Cosimo, der zum Unterschiede von den gleichnamigen Epigonen *Cosimo il Vecchio* genannt wird, war reich, vielleicht der reichste Privatmann von ganz Europa; Vater Giovanni hatte ihm 178,221 Gulden hinterlassen, aber er vermehrte sein Vermögen durch Handel, durch Pfandleihgeschäfte, durch Geldwechsel in sechzehn Häusern an verschiedenen Plätzen Europas und durch eine sehr weitverstandene Industrie. Fortwährend quälte sein Freund, der Papst Nikolaus V., diejenigen, welche mit der Bezahlung der päpstlichen Renten im Rückstand waren, worauf der Bankier Cosimo den Schuldnern gegen Zinsen das Geld vorstreckte; und nun erfolgten neue Beschwerden, weil dem Bankier Cosimo sein Geld nicht rechtzeitig wiedergegeben ward. Dass er die Erbschaft des abgesetzten Papstes Balthasar Cossa, Johanns XXIII., auf unlautere Art an sich gebracht habe, ist nicht recht glaublich; seine Feinde beschuldigten ihn wiederholt einer eigennützigen Politik. Er rieth zum Krieg, zum Beispiel 1430 zum luccheser Kriege, und zog den Krieg in die Länge, damit ihm die Florentiner kommen und Geld bei ihm borgen mussten und er die Republik so zu sagen kaufen konnte. Ja, er hatte Florenz gekauft. Denn obgleich dem Anschein nach Privatmann, waltete er doch als Herrscher in Florenz, und er war es, der die äusseren Angelegenheiten der Republik in den schwierigen Verhältnissen mit Neapel, Mailand und Venedig leitete. Bis zum Jahre 1434 gab es in Florenz eine Oligarchie, deren Träger einzelne, aus dem Volk hervorgegangene Edle waren; eine thatsächliche, unrechtmässige, wenngleich nicht selten durch Vaterlandsliebe und hohen Sinn ausgezeichnete Oligarchie. Ihr stand die Partei des Hauses Medici gegenüber, die das Volk zu schützen versprach, und sie wurde von Cosimo geführt, nur hielt er sich anfangs in kluger Verborgenheit und schob einen seiner Anhänger, de' Pucci, als Parteihaupt vor, so dass sie den Namen *Puccini* führte. Nach neunzigjährigem Bestehen wurde jene Volks-Adelsherrschaft gestürzt und nachdem Cosimo am 6. October 1434 aus der Verbannung zurückgekehrt war, regierte er unumschränkt und bis zu seinem Tode: von der Republik blieben nur die Formen übrig. Florenz war ruhig, wie Rom unter Augustus. Ein Collegium von Dictatoren, dem Gesetze nach auf Zeit, in Wahrheit für immer — alle Aemter für die Parteigänger der Medici reservirt — peinliche Ueberwachung der Worte, der Geberden, der Gedanken — Confiscationen und Executionen, selbst der Sohn des Gonfaloniere Bernardo Guadagni, dem Cosimo seine Rettung dankte, an den Galgen — die hervorragendsten Familien in Acht und Bann gethan. *Meglio città sperperata che perduta, besser eine Stadt verthan, als eine Stadt verloren*, pflegte Cosimo zu sagen. Ich weiss nicht, ob der Tod des Patriarchen Vitelleschi und der des Hauptmanns Baldaccio d'Anghiari auf seine Rechnung zu setzen sei; ich will auch nicht daran erinnern, dass er Francesco Sforza an die Hand gab, Pesaro zu plündern, wenn es ihm an Geld fehle. — Seine Freunde beteten in ihm das goldene Kalb an; er war glänzend freigebig gegen sie. Er war auch freigebig gegen Künstler und Gelehrte, die sich in seinem fürstlichen Hause auf der Via Larga, dem jetzigen

Palast Riccardi, und in seinen vier Landhäusern zu Careggi, Fiesole, Cafaggiolo und Trebbio versammelten: ganz Europa ist ihm dafür zu Danke verpflichtet, dass er im Jahre 1453 die flüchtigen griechischen Gelehrten aufnahm, denn das war die Veranlassung zur Wiederaufnahme der klassischen Studien und zur Gründung der Platonischen Akademie. Er that das aus Politik, denn er tröstete damit das Volk über den Verlust der Freiheit und schuf sich eine Schaar von Panegyrikern. Tommaso Parentucelli, der nachmalige Papst Nikolaus V., der den Grund zur Vaticanischen Bibliothek legte, entwarf ihm den Plan zu einer allgemein wissenschaftlichen Bibliothek, den die *Biblioteca Mediceo-Laurenziana* verwirklichte und deren erster Vorstand Parentucelli wurde (1444). Schon in Venedig hatte Cosimo während seines Exils eine Bibliothek gegründet und dotirt. Daneben baute und stiftete er die Kirche und das Kloster der Dominikaner zu San Marco und das Kloster der heiligen Verdiana, sowie eine Unzahl heiliger und wohlthätiger Gebäude nicht blos in Florenz, sondern auch in Fiesole, im Mugello, ja selbst in Jerusalem ein Hospital für die armen italienischen Pilger; aus seinen Geschäftsbüchern geht hervor, dass er für seine Bauten nicht weniger als 500,000 Scudi ausgegeben hat. Und dabei war er immer noch nicht nur der mächtigste, sondern auch der reichste Mann der Stadt geblieben. Er starb 1. August 1464 zu Careggi; bei seinem Tode soll es fast keinen Florentiner von irgend welchem Stand und Vermögen gegeben haben, der ihm nichts schuldig gewesen wäre. Der Todte wurde von Staatswegen mit dem Titel *Padre della Patria, Vater des Vaterlandes* geehrt.

Con palesi e manifeste virtù, e con segreti e nascosti vizi, si fece Capo e poco men che Principe d'una Repubblica piuttosto non serva che libera (Benedetto Varchi, Geschichtschreiber von Florenz).*)

Cosimo's Sohn, Piero = Pietro, im Jahre 1461 Gonfaloniere und zwar der letzte Gonfaloniere aus dem Hause Medici, welches nach siebenundzwanzigjähriger Herrschaft anfing die Formen gering zu achten, erbte das Ansehen und die Ansprüche, aber nicht den Verstand seines Vaters, daher sich die Florentiner schämen mussten, ihm zu gehorchen; zudem litt er an Podagra, weshalb er den Beinamen *der Gichtkranke (il Gottoso)* hatte. Gleich anfangs beging er einen Fehler, indem er von vielen Familien das Geld wiederhaben wollte, das ihnen sein freigebiger Vater geliehen hatte, und sich so viele Feinde machte. Derselbe Diotisalvi Nerone, der Piero dazu gerathen hatte, zettelte, als er die Animosität gegen das Haus Medici bemerkte, eine Verschwörung an und verband sich mit Luca Pitti, Niccolò Soderini und Agnolo Acciaiuoli, Edelleuten aus dem Volke, zum Sturze des Machthabers; er sollte ermordet werden. Aber Luca Pitti selbst, ein alter Freund des verstorbenen Cosimo und der Mörder des obenerwähnten Vitelleschi, verrieth die Verschwörung, so dass dieser Mann, der sich im Jahre 1440 den ungeheuren Palast hatte bauen lassen und den die Medici seiner Bedeutung, seines Stolzes und seines Reichthums wegen mit eifersüchtigen Blicken betrachteten, Gegenstand einer allgemeinen Verachtung wurde (1466). Nun folgten wieder zahlreiche Aechtungen, und jetzt zum ersten Mal meldet die florentiner Geschichte von *Hinausgegangenen*, italienisch *Fuorusciti*, unter denen sich der Erzbischof selbst befand. Ich weiss nicht, ob die alten Kämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen und zwischen dem alten Adel und dem Volke mehr Opfer gefordert haben, als ihrer zur Befestigung des Hauses Medici nothwendig gewesen sind. Die *Hinausgegangenen* vereinigten sich mit den Proscribierten vom Jahre 1434 und suchten Hilfe bei den Venetianern, unter deren Konnivenz Bartolomeo Coleone einen ruhmlosen Feldzug gegen Florenz und Piero de' Medici unternahm (1467). In demselben Jahre kaufte die Republik von den genuesischen Fregoso Sarzana, Sarzanello und Castelnuovo; Ludwig XI. von Frankreich

*) Mit offenbaren Tugenden und geheimen Lastern machte er sich zum Haupt, fast zum Fursten einer Republik, die nicht sowohl frei als vielmehr nicht eingestandnermassen unterthänig war.

6

ertheilte Piero den Titel eines *Raths (Consigliere)* und den Gebrauch der französischen Lilien im Wappen. Doch wurde Piero seines Lebens nicht froh, er starb plötzlich, die Gewalt seinen beiden Söhnen, Lorenzo und Giuliano, und dem Hause Medici hinterlassend, von dessen Erhaltung nach dem Ausspruche des verständigen Soderini das Wohl des Staates abhing (3. December 1469).

Lorenzo war zwanzig Jahre alt, als er den Vater verlor und in dessen und des Grossvaters bürgerliche Oberhoheit *(Maggioranza civile)* eintrat. Seine Erziehung war nicht die eines Privatmannes gewesen. Er hatte Italien bereist und die Höfe besucht, die wie in Florenz in den verschiedenen Freistaaten entstanden waren, mit fürstlichen Familien Verbindungen angeknüpft und im Schooss der eigenen gelernt, den Menschen zu befehlen und die Gesetze nicht zu beobachten. Er liebte die Republik, wollte aber der Erste darin sein; sofort zeigte er einen Charakter, der keinen Widerspruch vertrug, aber zugleich einen hervorragenden Charakter und den grossen Mann im Keime. Im Jahre 1470 versuchten ihn die *Fuorusciti* zu vertreiben, aber ein Ginori unterdrückte die feindliche Bewegung im Entstehen; ein Nardi, der Prato überrumpelt hatte, wurde gefangen genommen und enthauptet. Das nächste Jahr ging Lorenzo mit andern Gesandten nach Rom, um Sixtus IV. zu seiner Erhebung Glück zu wünschen. Der Papst ernannte ihn zum päpstlichen Schatzmeister, verpachtete die Alaunwerke zu Tolfa im Kirchenstaate an ihn und verkaufte ihm die Juwelen, die Pius II. gesammelt hatte, billig. Lorenzo, respective das Haus Medici, hätte den Purpur vorgezogen: er bat darum für einen Verwandten, Filippo Medici; er bat darum für seinen Bruder Giuliano; aber immer vergebens. Dagegen kam es 1472 wegen der Alaunwerke zu einem Zanke mit der Florenz verbündeten Stadt Volterra, infolge dessen die Volterraner zu den Waffen griffen und ein Bündniss abschüttelten, das ihnen lästig war. Lorenzo wollte sie mit unerbittlicher Strenge gestraft wissen und drang mit seiner Meinung gegen seinen Onkel Soderini durch. Der Graf von Urbino musste Volterra belagern; die Stadt capitulirte und öffnete die Thore, ward aber gegen die Abrede geplündert und dermassen verwüstet, dass sie heute noch daran denkt. Es hiess, Lorenzo sei über den Vorfall betrübt und werde selbst nach Volterra kommen, um das Elend zu lindern. Er kam auch, aber er kam, um den Dom und den bischöflichen Palast niederzureissen und an die Stelle eine Citadelle mit dem berüchtigten Thurm zu setzen, welcher bis auf den heutigen Tag für eins der schrecklichsten Staatsgefängnisse von ganz Europa gilt und in dem der unglückliche Geometer Lorenzo Lorenzini 1681—92 ohne alle Hilfsmittel sein Werk über die Kegelschnitte schrieb *(il Maschio di Volterra)*. Ob die

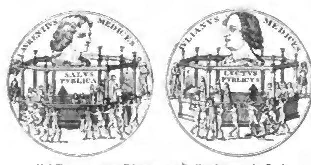


Lorenzo de' Medici, il Magnifico.

Plünderung auf Befehl erfolgt ist, lässt sich nicht entscheiden; der Graf von Urbinos wurde nicht bestraft, sondern belohnt.

Italien genoss damals eines beneidenswerthen Friedens; aber die Ruhe ward durch die Eifersucht zweier Fürsten gestört, und diese beiden Fürsten waren Sixtus IV. und Lorenzo, der den Titel *Magnificus* besass: es ist derselbe, den noch jetzt die Rectoren der Universitäten, sowie die Bürgermeister in den Freien Städten führen, er bedeutet *Herrlichkeit* oder *Hoheit*. Lorenzo de' Medici, il Magnifico und Papst Sixtus IV. konnten sich nicht leiden: der erstere hatte 1474 den Tyrann von Città di Castello gegen die päpstlichen Waffen unterstützt und durch seine Intriguen die Belehnung Girolamo Riario's, des Neffen von Sixtus IV., mit der Herrschaft Imola zu vereiteln gesucht. Bald fand sich der Mann, der von dieser Disposition des Papstes Vortheil zog. Noch heute blüht in Italien ein Geschlecht vom Feudaladel, ein uraltes, reiches, guelfisches Geschlecht, das von Fiesole nach Florenz gekommen war, wie fast alle adligen florentiner Familien gekommen sein wollten, weil sie auf diese Weise ihren römischen Ursprung behaupten konnten, sintemal viele römische Familien beim Zerfalle des Reichs zu dem etruskischen Fiesole ihre Zuflucht genommen hatten. Aus diesem Geschlechte war 1444 Francesco de' Pazzi geboren worden, der den Medici Lorenzo il Magnifico hasste, weil ihn derselbe aus Eifersucht um die Erbschaft seiner Schwägerin Beatrice Borromeo gebracht hatte. Francesco zog deshalb nach Rom und lebte daselbst als Bankier. Er wurde mit dem Papst Sixtus IV., den er bereits als Franciscaner gekannt hatte, schnell vertraut, und es gelang ihm, die einträgliche Stelle des päpstlichen Schatzmeisters zu erhalten, die bisher in Händen des Lorenzo il Magnifico oder seiner Minister war. Das Terrain schien günstig: der Pazzi setzte sich mit dem Nepoten Girolamo Riario, einem kleinen Kaufmann in Savona, als Sixtus IV. noch Mönch, jetzt stolzem Herrn von Imola, da der Mönch Papst geworden war, in Verbindung und wusste ihn zu einer Verschwörung gegen die Medici, in welcher Lorenzo und sein Bruder Giuliano fallen sollten, zu bereden. Sixtus frohlockte; er wollte kein Blutvergiessen, hiess aber die Staatsumwälzung für gut. Es ward also geplant, die Medici zu ermorden, den Palast der Signoria zu besetzen und das Volk zur Freiheit aufzurufen. Ein Neffe des Grafen Girolamo, der Cardinal Raffaello di Riario, ging nach Florenz, die Sache zu decken und vorzubereiten. Francesco's Onkel, Jacopo, und der ehrgeizige Erzbischof von Pisa, Salviati, sein naher Verwandter, der ebenfalls von den Medici beleidigt worden war, wurden in's Vertrauen gezogen; der erstere wollte sich anfangs durchaus nicht darauf einlassen. Man setzte in der Nacht vom 25. zum 26. April den 26. April 1478, einen Sonntag, zur Ausführung des Complottes an und beschloss, die Medici, da es anderswo nicht hatte gehen wollen, in Santa Maria del Fiore, dem Dome, zu ermorden, allwo sie in Gesellschaft des Cardinals die Messe hörten. Die Rollen wurden vertheilt. Lorenzo sollte von Giambattista da Montesecco, einem päpstlichen Feldhauptmann, ermordet werden; Francesco de' Pazzi und Bernardo Bandini übernahmen den Giuliano; der Erzbischof Salviati sollte sich des Regierungsgebäudes bemächtigen. Aber Giambattista da Montesecco trat zurück, sei es aus Bewunderung und Mitleid für Lorenzo, sei es aus Scheu vor einer Tempelschändung; an seiner Statt wählte man, da die Zeit drängte, den Messer Antonio Maffei, den Bruder des gelehrten Raffaello Volterrano, und den Priester Stefano. Wahrscheinlich war das der erste Fehler, denn diese beiden eigneten sich gar nicht zu dem Unternehmen. Der 26. April kam heran: das Hochamt ward abgehalten, Lorenzo de' Medici war in der Kirche, Giuliano noch nicht. Francesco de' Pazzi und Bernardo suchten ihn auf und machten, dass er kam. Francesco umarmte ihn sogar, um wegzubekommen, ob er nicht etwa einen Panzer trage. Der Augenblick der Elevation sollte über die Geschicke der Stadt Florenz entscheiden. Feierlich ertönt in dem majestätischen Raum das Glöckchen, ein Volk liegt betend und andachtsvoll auf Knien: da reissen die Verschworenen die Dolche hervor, Maffei stürzt sich mit dem genannten Geistlichen auf Lorenzo,

Pazzi und Bandini dringen auf Giuliano ein. Giuliano ist todt — wohl neunzehnmal hat ihm der erbitterte Francesco den Dolch in den Leib gejagt; Lorenzo lebt, er ist nur am Halse verwundet. Er rettet sich in die Sakristei; Ridolfi saugt ihm die Wunde aus, weil Gift darin sein könnte. Inzwischen zieht der Erzbischof Salviati mit einigen dreissig Verschworenen nach dem Regierungsgebäude; aber da er dem Gonfaloniere Cesare Petrucci einen angeblichen Auftrag vom Papste ausrichten will, fängt der Schwachkopf an, die Farbe zu wechseln und zu stottern, der Gonfaloniere schöpft Verdacht, er waffnet sich mit einem Bratspiess (sic), ruft um Hilfe, die Begleiter des Erzbischofs werden niedergemacht und zurückgeworfen, er selbst hängt in seinem bischöflichen Ornate an einem Fenster des Palazzo Vecchio. Ganz Florenz erhebt sich: das empörte Volk, welches mit der Regierung der Medici zufrieden war, weil sie ihm Arbeit und Lustbarkeiten in Ueberfluss verschafften, rennt wüthend nach den Häusern der Pazzi: es findet sich niemand darin als Francesco, der im Bette liegt, weil er sich bei der Ermordung Giuliano's selber tief ins Bein gestochen und vergeblich versucht hat, sich auf's Pferd zu werfen. Die rasende Menge zerrt ihn aus dem Bette, er wird nackend zum Gemeindepalast geschleift und an der Seite des Erzbischofs aufgehangen. Und hier ereignete sich etwas Krasses: der sterbende Erzbischof biss sich im Todeskampfe mit den Zähnen in dem Fleische Francesco's fest. Viele andere Verschworene wurden vom Pöbel massakrirt. So endete die berühmte *Congiura de' Pazzi*, die Alfieri zu einer Tragödie benutzt hat und zu deren Erinnerung die nebenstehende Medaille geprägt ward.



Medaillon, geprägt zur Erinnerung an die Verschwörung der Pazzi.

Wenn der Papst geschwiegen hätte, so wäre sein Antheil an der Verschwörung zweifelhaft geblieben: aber seine Bulle gegen Lorenzo brachte denselben ans Licht. Mehr noch, er griff zu den Waffen und fiel mit dem König von Neapel, Ferdinand I., in Toscana ein. Die Florentiner vertheidigten sich, hatten aber kein Glück. Da fasste Lorenzo den kühnen Entschluss, die Staatsgeschäfte seinem Onkel Soderini zu übergeben und selbst nach Neapel zu fliegen, um sich dem König in die Arme zu werfen. Er wurde ehrenvoll aufgenommen und Ferdinand I., der seine Staatsklugheit bewunderte, versöhnte und verbündete sich mit ihm. Der Papst stampfte mit dem Fusse, aber in diesem Augenblicke waren die Türken in Apulien eingefallen und Lorenzo benutzte die Gelegenheit, auch mit Sixtus Frieden zu machen.

Nach diesen Ereignissen war Lorenzo das alleinige Haupt seines Hauses: strenger als bisher, aber durch die Liebe der Bürger getragen, führte er sein Amt würdig seiner Väter mit Klugheit und Mässigung, und man darf sagen, dass kaum jemals in der Geschichte ein Privatmann eine allgemeinere Verehrung genossen hat. Er wurde von allen Monarchen Europas hochgeachtet und der Schiedsrichter der italienischen Politik. In Rom war auf Sixtus IV. im Jahre 1484 Innocenz VIII. gefolgt: durch seinen Einfluss auf den neuen Papst und durch neue Bündnisse mit Mailand und Neapel wirkte Lorenzo im Sinne einer Gleichgewichtspolitik, welche, solange er lebte, Italien vor äusseren und inneren Gefahren bewahrte. Für Florenz war seine Zeit die allerglorreichste, wenngleich für die Freiheit die allerverderblichste; sie untergrub die Grundlagen der Republik, deren Formen immer bestehen blieben. Die Industrie war im Abnehmen, aber der Geldhandel der Florentiner mit allen Völkern des Erdkreises hatte die grossartigsten Dimensionen angenommen; und Lorenzo, selbst ein guter Dichter und Philosoph, ein ausgezeichneter

Kunstkenner, ein grossmüthiger und freigebiger Mäcen, gab den Studien einen mächtigen Impuls. Unter seiner patriarchalischen Regierung wurde Florenz zum Mittelpunkte des geistigen Lebens der Zeit und zur Ausgangsstation des Humanismus und der grossen Renaissancebewegung in der Kunst; es war Frühling geworden in Florenz und in dem florentiner Geistesfrühling wurzelt die ganze moderne Kultur. Mit Begeisterung blickt der Historiker auf das schöne, das glückliche Florenz von damals — in die Säle, wo Pulci seine Gesänge vorlas, in die Zelle, wo Poliziano's nächtliche Lampe brannte, auf die Kunstwerke, an denen sich ein Michel Angelo berauschte, in die Gärten, wo Lorenzo für die Tänze der toscanischen Maimädchen ein reizendes Lied ersann. Lorenzo de' Medici stiftete 1474 die *Platonische Academie*, welche Marsilius Ficinus, Pico della Mirandola, Machiavelli, Angelo Poliziano zu ihren Mitgliedern gezählt hat; sie beschäftigte sich besonders mit Platonischer Philosophie, sowie mit Veredelung der italienischen Sprache und dem Studium Dante's und diente hierin vielen anderen Vereinen dieser Art, die sich im Laufe des XVI. Jahrhunderts in allen grösseren Städten Italiens bildeten, zum Muster und Vorbild. Lorenzo de' Medici gründete 1472 die Universität zu Pisa, er vermehrte die Handschriftensammlungen seines Vaters, brachte in seinem Garten und in dem Casino bei San Marco antike und moderne Kunstwerke zusammen und gewährte damit alten Künstlern Beschäftigung, jungen Künstlern die lehrreichsten Anschauungen. So entstand die erste grosse Statuen- und Büstengalerie und das erste Museum der neueren Zeit, das namentlich reich an geschnittenen Steinen war. Freilich brachte er durch gänzliche Vernachlässigung der Handelsgeschäfte den Wohlstand seines Hauses so herunter, dass dasselbe Bankerott gemacht haben würde, hätte nicht die Republik seine Schulden übernommen. Er starb kaum vierundvierzig Jahre alt, am 8. April 1492 zu Careggi; als er seinen Tod herannahen fühlte, liess er den Prior des Klosters San Marco, den grossen Prediger Girolamo Savonarola kommen, um dessen Freundschaft er aus Ehrgeiz geworben hatte; aber er kehrte dem Mönch den Rücken, als derselbe für Florenz die Freiheit forderte.



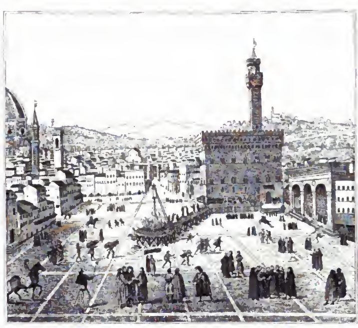
Fra Girolamo Savonarola.

Der Name Savonarola bildet die Signatur der nächstfolgenden Jahre, denn der Mann war nicht blos ein religiöser, sondern auch ein politischer Reformator. Zwei Jahre nach dem Ableben Lorenzo's (1494) stürzte durch die Unklugheit seines ältesten Sohnes, Piero oder Pietro, die Herrschaft des Hauses Medici, indem derselbe dem König Carl VIII. von Frankreich, der nach Neapel zog, die wichtigsten Plätze, Pietra Santa, Sarzana, Pisa und Livorno, einräumte: der Urenkel Cosimo's wurde ein *Verräther des Vaterlands* genannt und mit seinen Brüdern, dem Kardinal Giovanni, dem nachmaligen Papste Leo X., und Giuliano, dem nachmaligen Herzog von Nemours, vertrieben, worauf nach langer Unterbrechung wieder eine volksthümliche Regierung eintrat (8. November 1494). Neun Tage darauf, am Abend des 17. November 1494, zog der französische König feierlich in Florenz durch die Porta San Friano ein, nach der Meinung der Florentiner als Gast und Verbündeter, nicht etwa als Sieger. Trotzdem stellte er der Stadt die härtesten Bedingungen. Als sein Secretär dieselben vor dem florentiner Magistrat verlas, riss ihm Pietro Capponi das Blatt Papier aus der Hand und vor den Augen des Königs in Stücke. *Bevor wir dergleichen schmähliche Forderungen bewilligen*, schrie er, *lasst in Eure Trompeten*

stossen, und wir werden unsere Glocken läuten (fate dar fiato alle vostre trombe, e noi suoneremo le nostre campane)! — Damit stürzte er hinaus und drei seiner Collegen folgten ihm. Das machte Eindruck, die Franzosen fürchteten Verrath: Capponi wurde zurückgerufen und ein Vertrag geschlossen; Carl VIII. soll den unerschrockenen Mann bei der Hand genommen und auf italienisch zu ihm gesagt haben: *Cappon, Cappon, tu strilli come un gallo! Kapaun, Kapaun, du schreist ja wie ein Hahn!* — Und die Franzosen zogen eilig weiter nach Neapel, in der Richtung nach Siena (29. November 1494).

Eine neue oligarchische Verfassung ward hierauf geschaffen, deren Seele Savonarola war. Dieser Dominicaner, *Fra Girolamo*, der mit hinreissender Beredsamkeit, eine dröhnende Posaune des Herrn, gegen die Tyrannei und gegen die unter Geistlichen und Laien herrschende Sittenlosigkeit predigte und bei der Menge im Geruche der Heiligkeit stand, stellte sich an die Spitze der sogenannten *Heuler*, der obenerwähnten *Piagnoni*, einer fastenden, betenden, Visionen- und Wundersüchtigen Volkspartei, welche in Florenz, dem Herzens Italiens *(Firenze, il cuore d'Italia)*, eine Theokratie mit Volksregierung aufrichten wollte. Ihr stand die Partei der mediceisch gesinnten *Palleschi*, die man auch die *Arrabbiati* oder die *Wüthenden* nannte, ohnmächtig gegenüber. Demgemäss trieb Savonarola die Juden und die Dirnen aus der Republik hinaus, verbot Karten- und Würfelspiele, gründete ein Leihhaus *(il Monte di Pietà)* und übergab die gesetzgebende Gewalt einem Bürgerrath, der aus seiner Mitte einen engeren Ausschuss wählte. *Gladius Domini super terram, cito et velociter!* rief Savonarola unaufhörlich aus, diese Worte stehen auf dem Revers einer bronzenen Medaille, die ihm zu Ehren geprägt ward und die noch in den Uffizien gezeigt wird; seine fixe Idee war, dass in der Offenbarung Johannis die Geschichte des Geschlechtes, unter welchem er lebte, vorgezeichnet sei. Alle Jahre, zur Zeit des Karnevals, mussten die Kinder in die Häuser gehen und das sogenannte *Anathema (l'Anatema)* fordern, will sagen Bildwerke und Gemälde, die Novellen Boccaccio's, den *Morgante* Pulci's, Zauberbücher, Harfen, Lauten, Zithern und andere musikalische Instrumente, Spiele, Schmucksachen, Parfums, Schminken und jede Art Eitelkeit; alle diese Sachen wurden auf dem Marktplatze zu einem riesigen Kegel aufgehäuft und unter Absingung des *Te Deum Laudamus* verbrannt. Es waren die kostbarsten Kunstwerke und Petrarcas darunter, deren Miniaturen man heute um jeden Preis ankaufen würde. So weit ging die blinde Verehrung für Fra Girolamo und Genossen! — Seine eigenen Predigten waren allerdings auch keine Kunstwerke, er arbeitete sie nicht aus und lernte sie nicht auswendig; er schrieb sie niemals nieder, sie sind nur von seinen Zuhörern nachgeschrieben worden. Wie feurige Ströme brachen sie aus seinem Innern hervor, sie hatten jene elementare Kraft, welche den tiefen Eindruck macht. Es giebt eine Stelle in seinen Fastenpredigten, wo der Herausgeber bemerkt, dass die ganze Gemeinde in lautes Weinen und Schluchzen ausbrach und der Prediger, da er selbst weinte, aufhören musste: nämlich am Schlusse der Predigt vom Sonnabend nach dem zweiten Fastensonntag. Nachdem er den Herrn gebeten hat, die harten Herzen der Sünder zu erweichen, schliesst er so: *Ich kann nicht mehr: die Kräfte fehlen mir: schlafe nicht länger, o Herr, auf diesem Kreuze, erhöre, Herr, diese Gebete,* **et respice in faciem Christi tui.** *O glorreiche Jungfrau, o ihr Heiligen, ihr Seligen des Paradieses, o Engel, o Erzengel, o du ganzer Hof des Himmels, bittet den Herrn für uns, dass er nicht länger zögere, uns zu erhören. Siehst du nicht, o Herr, dass uns diese schlechten Menschen verlachen, dass sie ihren Spott mit uns treiben, dass sie deine Knechte nicht fromm sein lassen? Jedermann beschimpft uns, und wir sind das Gelächter der Welt geworden. Wir haben das Gebet verrichtet: wie viele Thränen sind vergossen worden, welche Seufzer! Wo ist deine Fürsorge, wo ist deine Güte, deine Treue.* **Age, fac Domine, et respice in faciem Christi tui.** *Mein Gott, mein Gott, verziehe nicht länger, damit das ungetreue und traurige Volk nicht sage:* **Ubi est Deus eorum,** *wo ist der Gott derer, die so viel Busse gethan, so viel gefastet haben . . . . ? Du siehst, dass die Bösen alle*

Tage schlimmer werden und nicht mehr zu bessern sind. Strecke, strecke also deine Hand aus, zeige deine Macht. Ich kann nicht mehr, ich weiss nicht mehr, was ich sagen soll, es bleibt mir nichts anderes übrig, als zu weinen. Ich will auf dieser Kanzel in Thränen zerfliessen. Ich sage nicht, o Herr, du sollst uns erhören um unseres Verdienstes willen, sondern um deiner Güte willen, aus Liebe zu deinem Sohne: **respice in faciem Christi tui** . . . . *Habe Mitleid mit deinen Schafen. Siehst du nicht, wie sie den Kopf hängen lassen, wie sie verfolgt werden? Liebst du sie denn nicht, mein Herrgott? Bist du denn nicht für sie herabgekommen und Fleisch geworden? Bist du etwa nicht für sie gekreuzigt worden und für sie gestorben? Wenn ich dazu nicht tauge,* **tolle animam meam,** *nimm mich hinweg, o Herr, hier ist mein Leben. Was haben alle deine armen Schafe verbrochen? Nichts haben sie verbrochen. Ich bin der Sünder; aber gedenke, o Herr, nicht an meine Sünden, gedenke doch einmal an deine Süssigkeit, an*



Die Verbrennung Savonarolas und seiner Getreuen.
Nach einem Gemälde im Palazzo Corsini.

dein Herz, an dein Eingeweide und lass uns alle deine Barmherzigkeit erfahren. Barmherzigkeit, mein Gott . . . . .

Hier ist mein Leben — sein Gott nahm ihn beim Worte. Savonarola wollte nicht nur Florenz, er wollte auch Rom reformiren; er trat leidenschaftlich gegen den sittenlosen Papst Alexander VI. auf. Er ward exkommunicirt, doch verfehlte diese Massregel ihre Wirkung; ja, sein Einfluss stieg noch höher, als Piero's de' Medici Versuch, in Florenz wieder Fuss zu fassen, fehlschlug. Aber nun begab es sich, dass sich sein Freund und Anhänger, der Bruder Domenico da Pescia, der seit einigen Jahren für Savonarola predigte, öffentlich erbot, für den Reformator die Feuerprobe zu bestehn und damit die Nichtigkeit des über ihn verhängten Kirchenbannes zu erweisen. Fra Domenico unterwarf sich, wie es die Longobarden nannten, einem Gottesurtheil *(al Giudizio di Dio in conferma della verità).* Savonarola's Feinde ergriffen dies begierig, und ein Franciscaner, Francesco da Puglia, der in Santa Croce predigte und die Gültigkeit des Bannes behauptete, nahm den hingeworfenen Handschuh auf. Zwischen Dominicanern und Franciscanern

besteht von jeher eine gewisse Eifersucht. Fra Domenico war bereit; er liess sich die Ehre nicht nehmen, obwohl nicht nur viele Dominicaner, sondern auch andere Geistliche, Laien, ja, Frauen und Kinder für Savonarola durch's Feuer gehen wollten. Der Franciscaner dagegen trat zurück und schob an seiner Stelle einen Laienbruder des Franciscanerordens, den Bruder Andrea Rondinelli vor. Am 7. April 1498 sollte die Probe auf der Piazza della Signoria abgehalten werden. Der Holzstoss brannte auf der Mitte des Platzes, die Minderbrüder kamen mit ihrem Fra Andrea still und geräuschlos an, die Dominicaner dagegen unter Gesängen in grosser Procession. Fra Girolamo war in priesterlichem Ornat und hielt das Sanctissimum in der Hand, das Fra Domenico mit in's Feuer nehmen sollte; derselbe war ähnlich geschmückt und hatte ein Crucifix in der Hand. Darüber entstand zwischen den beiden Parteien ein Streit: die Franciscaner gaben nicht zu, dass Fra Domenico in diesen Gewändern und mit der geweihten Hostie durch die Flammen schritte; sie konnten nicht einig werden und ein paar Stunden wurden unnütz hingebracht. Endlich fing es noch an zu regnen, und da es schon gegen Abend war, gingen sie nach Hause. Infolgedessen zerstob der Nimbus Savonarola's wie ein Traum. Das Volk war enttäuscht; Fra Girolamo und sein Gefährte hätten nicht so viel Geschichten machen, sondern am liebsten alle beide durchs Feuer gehen sollen.

Jäh stürzte der plötzlich unpopuläre Mann. Am folgenden Tage, einem Palmsonntag, wurde das Marcuskloster von seinen Feinden gestürmt, Savonarola nebst seinen beiden Getreuen, Fra Domenico und Fra Silvestro, in's Gefängniss abgeführt. Eine Versammlung von Geistlichen hielt unter der Leitung zweier päpstlicher Commissäre, des Dominicanergenerals Giovacchino Turriano aus Venedig und des Monsignor Francesco Romolino, des nachmaligen Kardinals von Sorrent, Gericht über den Reformator. Er ward mit den beiden anderen Mönchen als Ketzer und Schismatiker zum Strang und Scheiterhaufen verurtheilt und der Urtheilsspruch von den päpstlichen Commissären feierlich verkündet. Am 23. Mai 1498, am Tage vor Himmelfahrt, sass auf der Piazza della Signoria, auf einem besonders hergerichteten Balcon vor dem Regierungsgebäude in Manneshöhe der Magistrat der Acht, dem die drei degradirten Mönche übergeben wurden. Der Balcon ragte mit einer Verlängerung in den Platz hinein, etwa ein Viertel desselben weit: hier war in der Erde ein hoher Pfahl befestigt, um den Holz und anderes Brennmaterial herumlag. An dem Pfahl wurden alle drei, ohne dass sie ein Wort gesagt hätten, aufgehängt und verbrannt; die Asche fuhr man auf Karren fort und warf sie vom Ponte Vecchio in den Arno. Savonarola war 43 Jahre 8 Monate alt; die Bollandisten gedenken seiner unter den *Uebergangenen* mit dem Bemerken, dass er von verschiedenen Schriftstellern seines Ordens *selig*, von einem sogar *ein seliger Märtyrer* genannt werde.

Um dieselbe Zeit erschien ein Mann auf der Bildfläche, der einem edlen, aber armen florentiner Geschlechte zu unvergänglichem Ruhme verholfen und der grösseren Hälfte des Mediceischen Interregnums den Stempel aufgedrückt hat: dieser Mann war Niccolò Machiavelli der berühmte florentiner Staatssecretär. Im April des Jahres 1498 hatte er seine amtliche Thätigkeit als Kanzler der Signoria begonnen, bereits im Juli desselben Jahres wurde er zum Secretär der zehn Magistrate ernannt, aus denen sich die Regierung der Republik zusammensetzte *(Segretario dei dieci Magistrati di libertà e di pace)*. Vierzehn Jahre lang bekleidete er dieses Amt, und deshalb nennen ihn die Italiener *il Segretario fiorentino.*

Als solcher hatte er die innere und auswärtige Correspondenz zu besorgen, bei den Verhandlungen des Raths das Protokoll zu führen und die Verträge mit den fremden Staaten aufzusetzen. Daneben wurde er als guter Kopf zu wichtigen diplomatischen Sendungen gebraucht; dreiundzwanzigmal ging er als Legat in's Ausland, von seinen Aufträgen an die der Republik unterworfenen Städte gar nicht zu reden. Im Jahre 1500 musste er den König Ludwig XII. von Frankreich wegen seines Misserfolgs vor der Stadt Pisa beruhigen, die sich 1494 wieder von

Florenz losgerissen hatte, aber 1509 definitiv mit dem florentinischen Gebiete vereinigt ward; 1502 dankte er dem Herzog Valentino, Cesare Borgia, in der Romagna für den Schutz, welchen derselbe dem florentiner Handel gewährte; 1503 wohnte er in Rom der Wahl Julius II., des grossen Feindes der Borgia, bei; 1504 war er wieder in Frankreich, 1505 in Piombino, in Perugia, in Mantua und in Siena; 1506 sah er Julius II. wieder, als derselbe im Begriffe stand, Bologna zu erobern; am Ausgang des Jahres 1507 wurde er zum Kaiser Maximilian I. geschickt, mit welchem er 1509 abermals conferirte, wie er in den Jahren 1510 und 1511 von neuem mit Frankreich zu unterhandeln hatte. Gleichzeitig war Francesco Guicciardini, der künftige Geschichtschreiber, Gesandter der Republik am Hofe Ferdinands des Katholischen, der damals das Königreich Neapel erobert hatte (1511).

Im September 1512 gelang es der Mediceischen Partei, die auf den Augen der jüngeren Söhne von Lorenzo il Magnifico, Giuliano und des Kardinal-Legaten Giovanni von Medici, und des Sohnes von dem ermordeten Giuliano, Giulio von Medici, stand, sich wieder an die Spitze



Niccolò Machiavelli, il Segretario fiorentino. Francesco Guicciardini, der toscanische Thucydides.

des Freistaates zu stellen. Seit dem Jahre 1502 bestand eine neue Würde in Florenz, ein Präsident auf Lebenszeit (*Gonfaloniere perpetuo*), und das war Pietro Soderini, ein Mann im Stande, die Freiheit zu respectiren, nicht sie zu vertheidigen. Noch immer erhob Frankreich Erbansprüche auf Mailand und Neapel; um die Franzosen aus Italien hinauszubringen, schloss Papst Julius II. mit den Venetianern, Spaniern und Schweizern die Heilige Liga (1509). Nach drei Jahren waren die Franzosen auch glücklich aus Italien hinaus, und nun versammelten sich die italienischen Fürsten in Mantua, um über die Mittel zu berathschlagen, durch welche eine neue Invasion verhindert werden könnte. Zu diesem Congress begab sich denn auch Giuliano de' Medici und verwendete sich für die Rückkehr seines Hauses nach Florenz. Die Republik hatte seit den Zeiten Carls VIII. den Franzosen gegenüber ihre Neutralität gewahrt: der Congress forderte also die Absetzung des Präsidenten und die Restitution der Medici, die alsdann zur Liga beizutreten hätten. Da Florenz nicht willfahrte, rückte ein spanisches Corps, geführt von Raimondo di Cardona in Toscana ein; die Medici folgten ihm. Um Florenz zu schrecken, ward Prato mit unerhörter Grausamkeit geplündert; dem Kardinallegaten gelang es mit Hilfe seiner Partei, in

Florenz einen Aufruhr zu erregen, so dass eine Belagerung der Hauptstadt überflüssig war. Soderini dankte ab, die Thore der Stadt öffneten sich und Giuliano de' Medici zog ein (31. August 1512). Loyal unterschrieb er eine Convention, nach welcher die Regierungsgewalt in Händen des Volkes bleiben sollte; als das aber dem Kardinallegaten in Prato zu Ohren kam, hetzte er den Magistraten den Pöbel auf den Hals: die Convention ward umgestürzt und die Herrschaft der Medici wieder hergestellt. Man schloss die Comödie mit der feierlichen Einholung der wunderthätigen Madonna dell' Impruneta nach Florenz. Giuliano blieb ohne Titel Haupt der Republik und Vertreter seines Hauses in Florenz. Damit nahm auch Machiavelli's amtliche Thätigkeit ein Ende (15. September 1512).

Einige Monate darauf, 11. März 1513, bestieg der Kardinallegat Giovanni unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl; an demselben Tage wurde sein Cousin Giulio Erzbischof von Florenz. Leo X. wusste wohl, dass die Medici nur mit Gewalt nach Florenz zurückgebracht worden waren und dass die Florentiner nur der Gewalt ihren Nacken beugen würden; deshalb enthob er seinen allzuguten Bruder Giuliano des Regimentes und gab dasselbe seinem Neffen Lorenzo, dem nachmaligen Herzog von Urbino und dem Vater der Katharina von Medici, in die Hand (6. Juni 1513). Lorenzo, der in Florenz verhasst war, und an den Machiavelli seinen *Principe* gerichtet hat, starb 1519 in Frankreich; Leo X. musste die Zügel der Regierung seinem Cousin, dem Erzbischof, der inzwischen Kardinal geworden war, übergeben. Machiavelli wurde der Rathgeber des Kardinals Giulio Medici. Am 18. November 1523 bestieg wiederum dieser unter dem Namen Clemens VII. den päpstlichen Stuhl, und sofort schickte er zwei junge Früchtchen von unbekannter Herkunft, Ippolito Medici und (1525) dessen fünfzehnjährigen Bruder Alessandro Medici nach Florenz, um die Grösse des Hauses zu repräsentiren; die Leitung der Geschäfte und der beiden jungen Menschen übernahm der Kardinal Passerini. Im Mai 1527 verbreitete sich die Nachricht von der Erstürmung Roms, dem *Sacco di Roma*, und der Gefangenschaft des Papstes: die Florentiner jagten den Kardinal und seine beiden Zöglinge fort. Das war das dritte Mal, dass die Medici von Florenz vertrieben wurden (17. Mai 1527; bie beiden ersten Male waren 1433 und 1494). In der damaligen Kopflosigkeit wurde Jesus Christus zum König ausgerufen (JESUS CHRISTUS REX FLORENTINI POPULI S. P. DECRETO ELECTUS). Inzwischen verständigte sich der Papst wieder mit Carl V., er vergass die Spöttereien des Kaisers und den Strick, mit dem ihn die Deutschen hatten hängen wollen: zwischen Kaiser und Papst kam der geheime, für die Freiheit Italiens verderbliche Vertrag von Barcelona zu Stande, in welchem Carl V. Clemens VII. die nöthigen Subsidien, um die Herrschaft seiner Familie in Florenz wieder aufzurichten, und Alessandro de' Medici seine natürliche Tochter Margarethe, die nachmalige Herzogin von Parma, zur Frau versprach (29. Juni 1529). Ippolito Medici war bereits Kardinal. In Florenz selbst gab es zwar eine Partei von Optimaten, welche eine Art constitutionelle Monarchie wünschten: dieser Partei gehörte Francesco Guicciardini an, der in Leo X. und Clemens VII. Diensten gestanden hatte und gegenwärtig ein Werkzeug zum Untergange der Republik Florenz wurde. Die Bürger bewährten den alten Unabhängigkeitsgeist und den Hass gegen das Haus Medici, der stärker war als die Liebe. *Ich werde immer*, sagte Lamberto Cambi, als er von der Geistlichkeit eine starke Contribution verlangte, *ich werde den Papst immer als Oberhaupt der christlichen Religion verehren; aber unauslöschlich hasse ich und werde ich hassen Giulio de' Medici, den Feind und Zerstörer dieser und seiner schönen, unschuldigen Vaterstadt.*[1]) Sowie die Florentiner die Abmachungen von Barcelona erfuhren, beschwerten sie sich beim Kaiser; es ward ihnen zur Antwort, sie möchten es mit dem Papste ausmachen. Sie wollten alles, nur nicht

1) Jo per me adoreró sempre devotamente il Pontefice come capo e principe della religione cristiana; ma odio bene immortalmente e odiero sempre Giulo de' Medici, come nimico, e distruttore di questa nostra e sua bellissima ed innocentissima patria.

die Medici; denn als Privatleute konnten die letzteren nicht leben. Die Weigerung der Florentiner reizte den Feind, und die Waffen mussten entscheiden, ob die Republik bestehen bleiben, ob das Haus Medici auf ihren Ruinen aufgerichtet werden sollte. Die glorreiche, unvergessliche Republik fiel — sie ging unter, von einem Papste und einem Kaiser durch Hunger und mit Gewalt bezwungen — nicht doch, sie ging unter, durch Verrath bezwungen. Commandant von Florenz war Malatesta Baglioni, ein Mann, dem man nicht misstrauen konnte, da Leo X. seinen Vater hatte enthaupten lassen; Unterbefehlshaber Stefano Colonna. Michel Angelo, der grosse Künstler, übernahm die Leitung der Befestigungs- und Vertheidigungsarbeiten. Die Streitkräfte der Republik beliefen sich auf 16,000 Mann. Die kaiserlich-päpstlichen Truppen, Italiener, Spanier und Deutsche, 34,000 Mann Infanterie und 2000 Mann Kavallerie, wurden von dem Vicekönig von Neapel, dem siebenundzwanzigjährigen Fürsten Philibert von Oranien geführt: Anfang October 1529 näherten sie sich Florenz von Pian di Ripoli her, am 14. October 1529 wehten die kaiserlichen und päpstlichen Fahnen auf den Gipfeln der umliegenden Berge und bildeten einen Halbkreis um die Stadt. Nun begann die denkwürdige Belagerung, die über 10 Monate dauerte *(l'Assedio di Firenze).* Im Jahre 1530 wurde der Fürst von Oranien bei Gavignana in den pistoieser Bergen im Kampf gegen den Volkshelden und Parteigänger Francesco Ferrucci durch zwei Arkebusenschüsse getödtet, freilich wurde Ferrucci selbst in der Schlacht bei Gavignana, die Massimo d'Azeglio in seinem *Niccolò de'Lapi* bewunderungswürdig geschildert hat, verwundet, gefangen genommen und von seinem Todfeinde Maramaldo erdolcht. An Stelle des Fürsten von Oranien übernahm jetzt Don Ferrante Gonzaga den Oberbefehl; mit ihm hatte Malatesta auf eigene Faust Unterhandlungen angeknüpft. Die Signoria entsetzte ihn im August 1530 des Commandos, aber er stach nach dem Commissär, der ihm das Abberufungsschreiben überbrachte, mit dem Dolche und richtete die Kanonen von einem seiner Bollwerke auf die Stadt. Es war keine Hoffnung mehr, man ass schon Katzen-, Mäuse- und Eselsfleisch; am 12. August 1530 ergab sich Florenz. Baglioni starb ein Jahr darauf in Perugia, verflucht und verachtet von seinen Zeitgenossen, die im Verlust der Freiheit von Florenz den Verlust der Freiheit Italiens beklagten. Eine Deputation ging nach Brüssel zum Kaiser und bat, den Florentinern Alessandro de' Medici, seinen Schwiegersohn, der auch in Brüssel war, als Oberhaupt zu geben; so wollte es Clemens VII., dass die Bürger selbst darum bitten sollten. Bald kam Alessandro auch; Roberto Acciaioli und Filippo Strozzi empfingen ihn in Pietrasanta und begleiteten ihn nach Pisa (30. Juni 1531). Endlich zog er feierlich in Florenz ein und empfing in den frohlockenden Häusern der Medici die ganze Bürgerschaft; er war damals 20 Jahre alt (5. Juli 1531). Im nächsten Jahre wurde die Signoria aufgehoben und (1. Mai 1532) ein erbliches Herzogthum aufgerichtet: der letzte Gonfaloniere, Giovanni Francesco dei Nobili, krönte den neuen Herrscher in der (später sogenannnten) *Loggia de' Lanzi*, und das Volk rief wehmüthig: *Palle, Palle! Duca, Duca!* —

Vierte Periode.

Die Hauptstadt des Grossherzogthums Toscana.

Von der Mediceischen Dynastie bis zur Absetzung der Dynastie Lothringen-Habsburg (1532—1859).

Der Seitenzweig der Familie Medici — Cosimo schafft das moderne Toscana — Francesco macht sich mit seiner Liebe zum Zeitgespräch — die Mediceer werden ihrer geistigen Mission nie ganz untreu — die Dynastie erlischt — Franz Stephan von Lothringen — Toscana, eine österreichische Secundogenitur — die napoleonische Aera — Leopold II. dankt ab.

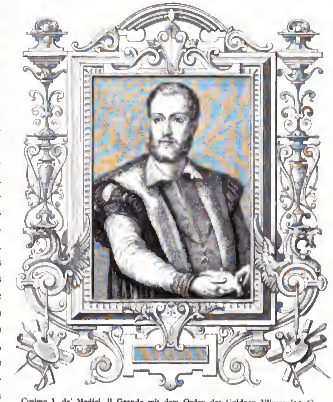


Mit Alessandro, welcher 5. Januar 1537 von seinem Vetter Lorenzino ermordet wurde, erlosch der Mannsstamm des alten Cosimo, Vaters des Vaterlandes; und der Thron fiel einem Cosimo zu, welcher in gerader Linie von Lorenzo, dem zweiten Sohne Giovanni's di Bicci de' Medici, also von dem Bruder des alten Cosimo abstammte. Er wurde 11. Juni 1519 geboren; sein Vater, Giovanni, mit dem Beinamen *der Unbesiegbare (l'Invincibile)* oder *der Grosse Teufel (il Gran Diavolo)*, liess sich ihn zum Fenster herunter in die Arme werfen, um aus dem Ablauf des Wagnisses sein Schicksal zu erkennen. Trotz starker Opposition von Seiten der mächtigsten Familien wurde der junge Mann 1537 zur Herrschaft berufen, und Kaiser Carl V. erkannte ihn als Herzog von Florenz an. Cosimo regierte siebenunddreissig Jahre lang; am 27. August 1569 erhielt er von Papst Pius V. den Titel eines Grossherzogs *(Granduca)*, worauf er sich nicht mehr *Eccellenza Illustrissima*, sondern *Altezza Serenissima* anreden liess; der neue und ungewöhnliche Titel wurde vom deutschen Kaiser und Reiche erst 1575 anerkannt, im Jahre 1699 das Prädikat *Königliche Hoheit (Altezza Reale)* damit verbunden. In der Geschichte figurirt er unter dem Namen Cosimo de' Medici il Grande.

Ein stolzer, verschlossener, berechneter Charakter, machte er die Hoffnungen, welche der ihm beigegebene Staatsrath auf die Fügsamkeit und Bescheidenheit des achtzehnjährigen Jünglings setzte, bald zu nichte; noch weniger wollte er mit den alten Republikanern rechnen, die ausgewandert waren und an deren Spitze Filippo Strozzi stand. Sie sammelten ein Heer gegen Cosimo, wurden aber in der Schlacht bei Montemurlo (1. August 1537) überrumpelt und unschädlich gemacht: Caccia Altoviti legte, in dem öffentlichen Palast von Montemurlo eingeschlossen, an denselben mit eigener Hand Feuer an und verbrannte lieber, als dass er sich ergab; Filippo Strozzi, der gefährlichste Rivale der Medici, ward gefangen genommen und nach achtzehn Monaten heimlich vom Leben zum Tode gebracht. Nach diesem Siege verfolgte Cosimo unverhohlen die Politik der Liga mit Carl V.

Auf die Parteien der Guelfen und der Ghibellinen waren in Italien die der Kaiserlichen und der Französischen gefolgt. Cosimo I. hatte zu wählen: er erklärte sich für den Kaiser, den Herrn von Mailand und Neapel, und er löste sich von Frankreich und dem Hofe der Caterina de' Medici, der Tochter Lorenzo's, des Herzogs von Urbino, welche, ein letzter Sprössling vom ersten Zweig der Familie, Cosimo als Usurpator behandelte und sich selbst als rechtmässige Herrin von Florenz gerirte, daher auch die Ausgewanderten unterstützte. Er stellte also sein Geld, seine Milizen, seine staatsmännischen Talente dem Kaiser zur Verfügung, der ihm 1546

den Orden des Goldnen Vliesses, 1548 Piombino verlieh; und obgleich er das letztere durch eine Hofintrigue bald wieder verlor, so spielte er doch den Gleichmüthigen. Und er that wohl daran, denn seine Beständigkeit, seine erheuchelte Ruhe ebnete ihm den Weg, die Republik Siena seinem Scepter zu unterwerfen. Siena war nach dem Falle der florentinischen Republik das Nest der florentiner Ausgewanderten und der Unzufriedenen geworden. Es bekam eine kaiserliche Garnison (*presidio imperiale*), die, als man eine Festung bauen wollte, weggejagt wurde (1552). Die Franzosen hetzten die Senesen, weil sie in Italien gern den gleichen Einfluss gewinnen wollten, wie die Kaiserlichen. Die Franzosen und die Senesen wurden von Pietro Strozzi, die Kaiserlichen vom Marchese di Marignano commandirt, doch der eigentliche Leiter der Operationen war Cosimo in Florenz. Die Kaiserlichen siegten in der Schlacht bei Marciano und zogen triumphirend in Siena ein; die Senesen wanderten aus und gründeten unter der Protection Frankreichs eine neue Republik zu Montalcino (21. April 1555). Die Frauen von Siena haben damals, von Laodamia Forteguerri und Faustina Piccolomini geführt, für's Vaterland mitgekämpft. Im Herbst 1555 legte Carl V. die italienischen Angelegenheiten in die Hände seines Sohnes, des jungen Königs von Spanien, Philipps II.; und dieser ertheilte Siena aus Politik, um den Herzog von dem französisch gesinnten Papste abzuziehen, Cosimo I. unter dem Titel eines Lehens (1557). Infolge des Friedensschlusses von Câteau-Cambrésis wurde auch die Republik von Montalcino aufgegeben und aufgelöst (3. April 1559). Im Jahre 1561 baute Cosimo die Citadelle, welche die Kaiserlichen nicht hatten zustandebringen können. Die Vertheidigung der Republik Siena bildet ein ehrenvolles Blatt in der Gechichte Italiens; ihr Fall bezeichnet die verhängnissvollste Epoche dieser Geschichte, weil damit die Hegemonie der Spanier auf der Halbinsel und der Rückgang des italienischen Lebens entschieden ward.



Cosimo I. de' Medici, il Grande mit dem Orden des Goldnen Vlieses (1546).

So schuf Cosimo I. il Grande aus einem Agglomerat der verschiedenartigsten Bestandtheile das moderne Toscana und fügte sich vielleicht wider Willen den Interessen des spanischen Hofes, um seine Monarchie zu befestigen. Sein Ziel war die absolute Macht. Kein Magistrat durfte sich ohne seine Zustimmung versammeln; als Vasari Cosimo im Staatsrath malen sollte, wollte er an die Stelle der Senatoren den Gott des Schweigens setzen. Die ausgewanderten Republikaner wurden zu *Rebellen* erklärt und Edicte über Edicte gegen sie erlassen. Ha! Rebellen waren die Medici in Florenz; aber die Rebellen sind immer die Besiegten. Confiscationen, Gefängnisse, Festungen, Sbirren, Ueberwachungsbehörden. Wer sich vom Abend zum Morgen auf den Strassen betreffen liess, dem wurde die Hand abgehauen; wer bei einem Aufruhr sein Haus oder seinen

Laden verliess, der durfte getödtet werden. Während seiner Regierung wurden in Florenz 146 Individuen enthauptet, darunter 25 aus den vornehmsten Familien und 6 Frauen; im Jahre 1540 waren 430 Florentiner wegen Hochverraths *in contumaciam* zum Tode verurtheilt worden. In dieser Zahl sind die meuchlings Ermordeten und Vergifteten nicht inbegriffen. Da Cosimo den Einheimischen nicht traute, liess er sich im Jahre 1541 zweihundert deutsche Landsknechte *(Lanzighinetti)* unter dem Commando eines gewissen Balthasar Fuggler kommen und bildete eine Leibwache daraus; da diese *Trabanti* oder *Lanzi* in die Nähe der Orcagna'schen Loggia zu wohnen kamen, so erhielt die letztere den Namen *Loggia de' Lanzi.* Im Jahre 1554 fügte er noch eine Compagnie spanischer Reiter hinzu.

Für die Wissenschaften und Künste that er manches, doch gab er ihnen eine andere, unpraktische Richtung. Die Platonische Akademie hatte sich 1521 aufgelöst: die neugebildeten sollten sich ausschliesslich mit Sprachen, Poesie, Literatur beschäftigen. Sie erhielten die



Die Ausgrabung des kleinen Bernardo Buontalenti (1547). Nach einem Fresko-Gemälde von Niccolo Lapi.

sonderbarsten Namen, die Mitglieder der einen hiessen die *Gleichgültigen (Apatici)*, die der andern die *Feuchten (Umidi)*, ihre Productionen waren wortreich und gedankenarm. Die Rechtsgelehrsamkeit war nicht statthaft; die Naturwissenschaften schwiegen aus Furcht vor der Inquisition. Doch liebte Cosimo gelehrte Männer, und gegen die Künstler war er grossmüthig wie ein Mediceer. Am Nachmittag des 12. November 1547 erfolgte auf der Via de' Bardi gegenüber S. Lucia de' Magnoli im Laufe einer Viertelstunde aus noch unaufgeklärter Ursache ein kolossaler Häusereinsturz: nur drei Menschen kamen um und ein vierter, ein elfjähriger Knabe, wurde durch ein Wunder gerettet. Man hörte ihn rufen und liess ihm durch die Trümmer hindurch Brod und andere Lebensmittel hinunter, um ihn solange am Leben zu erhalten, bis der Berg von Steinen und Mauerwerk, der auf ihm lag, weggeschafft sein würde. Ein herzoglicher Läufer kam dazu und erzählte die Neuigkeit im Palaste. Der Herzog befahl die grösste Sorgfalt bei der Ausgrabung anzuwenden, und, als dieselbe geglückt war, liess er den verwaisten Knaben in seine Residenz, den Palazzo Vecchio, kommen und nahm sich seiner väterlich an. Francesco Salviati,

Bronzino und Vasari ertheilten ihm Unterricht im Zeichnen, und so wurde er ein Professor der Schönen Künste, eine Zierde der Stadt Florenz und ein Liebling des Mediceischen Hofes, wo er dem Kronprinzen Francesco Gesellschaft leistete. Das war der berühmte Maler, Bildhauer und Architekt Bernardo Timante Buontalenti delle Girandole (✝ 1608).

Handel und Gewerbe blühten nicht mehr wie sonst. Seit den Zeiten des Lorenzo il Magnifico hatten die Florentiner Colonien nach England geschickt, um Wollwaarenfabriken anzulegen, weil dort Ueberfluss an Rohstoff war: jetzt verfiel die Wollenindustrie in Florenz und blühte in England auf, welches von Florenz gelernt hatte. Viele Umstände kamen zusammen, die Industrie zurückgehen zu machen: die Entdeckung des Caps der guten Hoffnung, der Krieg mit Pisa, die Belagerung von Florenz, die Auswanderung, welche das Handwerk in andere Länder trug — nicht zum wenigsten die Politik des Herzogs, welche die grossen Familien absichtlich verarmen und ihre Capitalien in Commenden convertieren liess. In Florenz war Cosimo verhasst, weniger in Toscana. Seit 1564 hatte er seinen Sohn Francesco Maria zum Mitregenten. In seinem Privatleben zeigte er viele gute Eigenschaften: er war ernst, nicht leicht aufbrausend, aber einmal erzürnt, schwer zu besänftigen, sparsam mit Worten und mit der Zeit, pflanzenkundig, mässig im Essen und Trinken; seine Abendmahlzeit bestand aus ein paar Mandeln. Nach seinem grossen Kopfe erhielt eine toscanische Silbermünze, die unter ihm geprägt ward und 1,60 Lire werth war, den Namen *Testone*, der an *Hugo Capet* erinnert (Grosskopf). Der Phönix der Regenten starb 21. April 1574.


Grossherzog Francesco I. de' Medici.

Sein ältester Sohn, der erwähnte Francesco Maria, geboren in Florenz 25. März 1551, Italiener nach Erziehung, Spanier nach Neigung; ein grösserer Gelehrter, aber ein schlechterer Staatsmann als sein Vater; im Jahre 1575 von Kaiser Maximilian II. als *Grossherzog von Toscana* anerkannt, was einen fünfunddreissigjährigen Rangstreit mit dem Hause Este zur Folge hatte — schritt auf demselben Wege weiter. Doch kümmerte er sich wenig um die Staatsgeschäfte: in dem Augenblick, wo er (1564) die Regentschaft für seinen Vater übernahm, hatte er das Unglück, sich in eine Venetianerin zu verlieben und eine Leidenschaft zu fassen, die ihn zum Zeitgespräche machte. Um das Jahr 1563 bestand in Venedig ein Bankhaus der florentiner Familie Salviati, in welchem ein gewisser Pietro Bonaventuri, ein junger Florentiner, Cassierer war; diesem Bankhaus gegenüber wohnte die vornehme Familie Cappello. Zwischen einer Tochter der letzteren, der schönen und anmuthigen, selbst von Tasso besungenen Bianca Cappello, und dem Cassierer Pietro Bonaventuri entspann sich ein Liebesverhältniss. Das ging bald so weit, dass Bianca ihren Liebsten des Nachts besuchte, wobei sie, um unbemerkt wieder hineinzukommen, die Hausthüre nur halb zuzumachen pflegte. Es scheint, dass die Thüre zuschnappte und dass man sie dann von aussen nicht öffnen konnte. In einer Sommernacht war nun Bianca wieder bei ihrem Schatz gewesen, fand aber bei der Rückkehr die Thüre ihres Hauses zu, angeblich hatte sie ein Bäcker zugeworfen. In grösster Angst lief Bianca zu Pietro Bonaventuri zurück: eine alte Dienerin Bianca's, die einzige Person, die um das Verhältniss wusste, war nicht zu errufen: und doch graute schon der Morgen. Um nicht entdeckt zu werden, entschliessen sich die Liebenden zu fliehen, besteigen, wie sie sind, das Mädchen

nur in einem Ueberwurf von brauner Sersche, fast ohne Geld, eine Barke und reisen nach Florenz. Hier bergen sie sich im Hause des alten Bonaventuri an der Piazza di San Marco; der Vater war arm, die Mutter alt, das Edelfräulein, welches Pietro als seine Frau vorstellte, musste einstweilen die Stelle einer Magd vertreten.

Inzwischen wurde in Venedig auf Betrieb des alten Cappello ein Steckbrief gegen die Flüchtlinge erlassen und demjenigen, der sie in der Fremde erschlüge, eine Belohnung zugesichert; sie verliessen deshalb das Haus nicht. Da begab es sich eines Tages, dass der Grossherzog Francesco bei dem Hause Bonaventuri vorüberfuhr und Bianca, um ihn zu sehn, die Jalousie emporzog. Ihre Blicke begegneten sich, und der Grossherzog wollte wissen, wer sie wäre. Er fühlte Mitleiden mit ihr, als er ihr Unglück hörte und er fuhr von nun an täglich an ihrem Haus vorüber, wenn er sich nach dem Casino begab, um Audienzen zu ertheilen. Notabene: Franceso war von seinem Vater mit einer österreichischen Erzherzogin, Johanna Victoria, der Tochter Kaiser Ferdinands I. und der Schwester Kaiser Maximilians II., verlobt worden und seit Ende des Jahres 1565 ihr Gemahl; ihr zur Liebe erhielt er zehn Jahre später den Titel *Grossherzog* bestätigt.


Bianca Cappello als Braut.

Aber die Dinge hatten ihren Lauf. Die Gemahlin von Francesco's Erzieher Mondragone, eine Hofdame und Spanierin, musste mit Pietro's Mutter sprechen und diese mit ihrer Schwiegertochter zu sich in ihren Palast auf der Via de' Carnesecchi, nahe bei Santa Maria Novella, einladen. In der That kamen auch die beiden Damen und zwar mit Einwilligung Pietro's, weil sie hofften, durch Vermittelung der Hofdame eine Aufenthaltskarte zu erlangen. Sie wurden im Wagen der Mondragona abgeholt und auf's beste empfangen. Wie von ungefähr kam Mondragone selbst hinzu und versprach den Frauen seinen Beistand; der Grossherzog beobachtete die Scene von einem Verstecke aus. Nun wollte die Hofdame Bianca in ihrem Palast herumführen, damit sie sehen könne, ob er so schön wie die venetianischen sei — die Mutter sollte sich inzwischen ausruhen; und in einem Cabinet, dessen Fenster auf den Garten gingen, wusste sie es geschickt so einzurichten, dass die schöne Venetianerin plötzlich allein dem Grossherzog Francesco gegenüberstand. Bianca zitterte und errieth den Zusammenhang, deshalb fiel sie vor Francesco auf die Knie nieder und sprach: *Da es Gott und meinem Schicksal gefallen hat, gnädigster Herr, dass ich Eltern, Vermögen und Heimath verlieren sollte, und da mir auf der Welt nichts als die Ehre verblieben ist, bitte ich demüthig, dass dieselbe Eurer Hoheit empfohlen sei.* Worauf sie der Grossherzog aufhob und ihr sagte, sie solle keine Furcht haben, er wolle ihre Ehre nicht antasten, er wolle sie nur trösten und schützen. Worauf er fortging und die Mondragone wiederkam und Bianca versicherte, Hoheit liebten dergleichen Ueberraschungen.

Die Folge war, dass Pietro Bonaventuri das Amt eines grossherzoglichen Garderobeaufsehers und eine Wohnung in der Nähe des Palastes, man sagt, bei dem obenerwähnten Buontalenti erhielt. Die Hofluft stieg ihm zu Kopfe: er machte einer sehr vornehmen Dame, Cassandra Bongiovanni, den Hof und liess sich weder durch den Widerstand der Familie, noch durch die Vorstellungen seiner eigenen Frau beirren; einem Neffen der Dame, Roberto Ricci, drohte er mit der Pistole, wenn er sich noch länger hineinmischen wollte. Der Neffe beschwerte sich beim Grossherzog, dessen Antwort unbekannt ist. Doch als Bonaventuri ein paar Tage darauf nachts

nach Hause ging, wurde er in einem der Gässchen jenseit des Ponte a S. Trinita, am Eingang der Via Maggio, von Bewaffneten überfallen und durch fünfundzwanzig Dolchstiche getödtet (1570).

Dieser Knoten war also gelöst; die venetianische Circe konnte ihrerseits den Fürsten glücklich machen. Immerhin scheint derselbe zunächst seiner rechtmässigen Gemahlin, der Grossherzogin Johanna, treu geblieben zu sein, wenigstens gebar ihm diese am 26. April 1573 eine Tochter, Maria von Medici, die nachmals Königin von Frankreich wurde. Im Jahre 1574 starb Cosimo I., und Francesco war absoluter Herrscher von Florenz. Wahrscheinlich wurde jetzt Bianca erklärte Maitresse, und damit hängt eine der seltsamsten, freilich auch dunkelsten, Stellen des Romans zusammen. Im Frühling 1576 kündigte Bianca dem entzückten Grossherzoge an, dass sie ein Pfand seiner Liebe unter dem Herzen trage. Francesco jubelte: er hoffte auf einen Sohn; die Grossherzogin Johanna hatte ihm bis dahin nur Töchter geschenkt. Aber Bianca war gar nicht guter Hoffnung, sie spielte nur Komödie, wie sie solche auch andere Male gespielt haben soll. Die Entbindung erfolgte in einer Villa der Maitresse, auf der Via della Scala: das Knäblein wurde in einer Laute, einer sogenannten Theorbe (italienisch *Tiorba*), in das Zimmer der falschen Wöchnerin und in die Hände der Hebamme befördert; alle Personen, die dabei ihre Hände im Spiel gehabt hatten, mussten unverzüglich sterben. So glaubte das Volk und so behauptete Francesco's älterer Bruder, der Kardinal Ferdinando, der die Maitresse hasste und sie *la detestabile Bianca* nannte; doch ist der Schleier, der über dem Geheimnisse schwebte, noch heute nicht gelüftet. Der Grossherzog erkannte den Knaben als seinen Sohn an, er wurde nachmals als *Principe Don Antonio* fürstlich unterhalten. Auch von der legitimen Gemahlin des Grossherzogs wird erzählt, dass sie ihm (1577) einen Sohn geboren habe, doch ist das ebenfalls zweifelhaft. Gewiss ist nur, dass die Grossherzogin Johanna im folgenden Jahre starb und der Grossherzog nun seinerseits Witwer war (11. April 1578). In der ersten Bewegung gab er den Vorstellungen seiner Räthe nach und entfernte Bianca von Florenz, ja, er wollte sie über die toscanische Grenze schicken. Aber der Zauber hielt ihn fest umstrickt, und es vergingen keine zwei Monate, dass er sich heimlich mit ihr vermählte (5. Juni 1578). Nach Ablauf der Trauerzeit wurde die Vermählung den Höfen, von denen der spanische seine Zustimmung ertheilt hatte, mitgetheilt. Wo das königliche Blut fehlte, trat der Pomp an seine Stelle. Eine prächtige Gesandtschaft ging unter dem Grafen Mario Sforza di S. Fiora nach Venedig ab, wo sie im Hause Cappello abstieg. Im Grossen Rathe wurde Bianca Cappello, die Durchgegangene, die steckbrieflich Verfolgte, in anbetracht ihrer vortrefflichen Eigenschaften einstimmig, wie einst Caterina Corner, zur Tochter des heiligen Marcus, zur *vera e particolar Figliuola della Repubblica* erklärt (16. Juni 1579). Zwei Commissäre wurden vom Senat abgeordnet, um der Vermählung beizuwohnen und die Braut in Besitz ihrer neuen Titel zu setzen. Sie reisten mit 90 venetianischen Edelleuten und unzähligen andern Herren nach Florenz. Die Tochter von San Marco wurde zur Grossherzogin von Toscana gekrönt und die Hochzeit mit allem Glanz gefeiert; sie kostete 300,000 Dukaten (12. October 1579).

Sieben Jahre dauerte das Glück der Neuvermählten, bei denen im Jahre 1580 Michel de Montaigne zu Tische war. Da die Ehe unfruchtbar blieb, wünschte Bianca sich und ihren Gemahl mit dem Kardinal Ferdinando, ihrem Schwager, auszusöhnen; denn er war es, der der Thronfolge des Principe Don Antonio hauptsächlich im Wege stand. Sie veranstaltete daher im October des Jahres 1587 auf der herzoglichen Villa Poggio a Caiano eine Zusammenkunft mit ihm. Kaum waren sie dort, so erkrankte das Grossherzogliche Paar und starb unter heftigen Schmerzen, der Grossherzog Francesco am 19. October, die Grossherzogin Bianca elf Stunden später, am 20. October 1587. Der Gedanke an eine Vergiftung lag nahe: Kardinal Ferdinando liess die Leichen öffnen und als Ursache des Todes perniciöses Wechselfieber (*terzana perniciosa*) constatiren.

10

Dunkel bleibt indessen auch dieser Umstand, ja, ich gestehe, dass mir hier die Vergiftung wahrscheinlicher ist, als vorhin die Unterschiebung, obgleich auch diese nicht ohne Beispiel sein würde (Jacob III. von England, Ludwig XIV., Lulu). Der Kardinal, der als Ferdinando I. den Thron bestieg, hasste die Cappello. Er liess die Leichen nach San Lorenzo bringen, mit dem Befehl, dass der Frau nicht die geringste Erwähnung geschehe. Er liess ihr Wappen aus dem der Medici herauswerfen und dafür das der Erzherzogin Johanna hineinsetzen. Und dieser Hass dauerte in der Familie fort, bis zum Erlöschen des Hauses Medici. Anna Maria Luigia, die verwitwete Kurfürstin von der Pfalz, die (1743 gestorbene) Schwester des Giangastone de' Medici, erlaubte nicht, dass die Cappello in die ihrer Zeit angelegte Sammlung Mediceischer Porträts aufgenommen würde. Doch wurde sie später hinzugefügt, und man sieht das Original unter den Stichen in dem Verbindungsgange zwischen den Uffizien und dem Palast Pitti. Gemalt wurde sie al fresco von Bronzino.

Während Francesco's Regierung war (1584) von dem Dichter Grazzini die *Accademia della Crusca*, die berühmteste unter den zahlreichen Akademien Italiens und das Vorbild der *Fruchtbringenden Gesellschaft* gestiftet worden, welche sich hauptsächlich mit der italienischen oder, wie man lieber sagte, mit der toscanischen Sprache beschäftigte. In derselben Zeit hatte der neunzehnjährige Galileo Galilei, die Schwingungen der Lampe im Dom zu Pisa beobachtend, die gleiche Dauer der Pendelschwingungen bei ungleicher Grösse der Ablenkung entdeckt und darin das Mittel einer genauen Zeitmessung erkannt (1583); drei Jahre daraut erfand er in Florenz die hydrostatische Waage (1586).



Gerändeke Medaille mit *Mariä Verkündigung* aus dem Jahre 1592

Wir begnügen uns die nachfolgenden Grossherzöge aus dem Hause Medici cursorisch anzugeben.

Ferdinando I. (1587—1609), der beste seiner Familie und der erste unter den Regenten, der geliebt und geachtet ward. Mit vierzehn Jahren (2. Januar 1563) war er Kardinal geworden; als solcher erbaute er in Rom die Villa Medici und stellte in derselben die Mediceische Venus und die Gruppe der Niobe auf (1583). Auf den Thron gestiegen, vermählte er sich mit Christine von Lothringen; im Jahre 1600 richtete er in Florenz seiner Nichte Maria de' Medici, welche den König von Frankreich, Heinrich IV., heirathete, die Hochzeit aus. Als Maria nach Frankreich ging, begleitete sie als Kammerzofe Eleonora Dori, welche in Paris den Florentiner Concino de' Concini, Marechal d'Ancre heirathete und deshalb (*Concino* ist soviel wie *Gerber*) den Beinamen *Galigai* d. i. *Gerber* erhielt (*la trop fameuse Eléonore Galigai*). Der Name *Galigai* ist mit *Caligula* verwandt. Zu seiner Zeit erfand man in Florenz die Kunst, die Münzen zu rändeln, das heisst, sie mit einer aus Schrift bestehenden Randverzierung zu versehen, wie eine Medaille mit Mariä Verkündigung aus dem Jahre 1592 beweist, die wir obenstehend abbilden. Zwanzig Jahre später, unter der Regierung

Cosimo's II., Sohnes und Nachfolgers von Ferdinando I. und Gemahls der Maria Magdalena von Oesterreich (1609—1621), rändelte man auch die *Testoni:* der *Testone di Cosimo II.*, den man deshalb auch den *Testone delle parole* nennt, hat auf der Dicke des Randes die Legende:

HAS NISI PERITURUS MIHI ADIMAT NEMO,

das heisst: *wer mir sie nimmt, ist ein Kind des Todes.* Erst von den Florentinern haben die Engländer die Rändelung gelernt, wie die Münzen Cromwells (1658), Carls II. (1660) und die Medaillen der Königin Anna Stuart (1708) beweisen. Cromwell hat die obigen Worte selbst copiert. Unter Cosimo II. entdeckte Galilei die Jupitertrabanten, welche er *Mediceische Sterne* (*Stelle Medicee*) nannte und worüber er im *Sidereus Nuncius* Bericht erstattete (7. Januar 1610).

Ferdinando II., Sohn des Vorigen, wegen seiner Milde von allen seinen Unterthanen geliebt (1621—1670). Toscana's Wohlstand verfällt, inmitten der Unselbständigkeit Italiens spielt das Land auch keine politische Rolle mehr, aber es hat den Ruhm, den grössten Naturforscher Italiens und den Begründer der modernen Naturwissenschaft, Galileo

Galilei, hervorgebracht zu haben († 1642). Der Grossherzog experimentirt mit Galilei's Schülern selbst; von seinem Bruder, dem Kardinal Leopoldo, wird eine Akademie für Naturwissenschaften, die *Accademia del Cimento*, feierlich eröffnet (19. Juni 1657), welcher Viviani, Torricelli, l'Aggiunti, der Arzt Francesco Redi angehören und deren Sekretar der Schriftsteller Lorenzo Magalotti ist. *Cimento*, d. i. Probe, von (lateinisch) *Specimentum*, hat den Sinn von *Experiment:* eben darin, dass sie auf Versuche dringt, liegt die Bedeutung dieser berühmten Gesellschaft.

Cosimo III, Sohn des Vorigen (1670—1721). Die Quellen des Nationalwohlstands versiegen vollends; bei der mönchischen Erziehung des Grossherzogs walten beschränkte kirchliche Zwecke vor. Doch wird auch er der geistigen Mission seiner Familie nicht untreu; freilich blühen nur noch die Wissenschaften, nicht die Künste, deren schöne Tage vorüber sind. Auf das Zureden seiner Freunde: Redi, Falconieri, Magalotti und Noris legt er ein erstes *Gabinetto Fisico* an und bereichert die Galerie um die kostbarsten Stücke; er ernennt den Dichter Vincenzo da Filicaia zum Senator und zum Sekretär der Regierung von Volterra (1696); er errichtet eine neue Bibliothek, deren Vorsteher Michele Ermini, nach diesem Antonio Maghabechi ist († *1714*, *Biblioteca Magliabechiana*).

Giangastone oder Johann Gasto, zweiter Sohn des Vorigen, Bruder der obenerwähnten Anna Maria Luigia, der überlebenden Kurfürstin von der Pfalz, welche die Portraits der Mediceer sammelte (1721—1737). Mit ihm erlischt (9. Juli 1737) die Familie Medici in ihrem regierenden Zweige; zwei Nebenlinien, die der *Medici-Tornaquinci* in Florenz und die der *Medici da Ottajano* in Neapel, blühen noch heute.

Seit dem spanischen Erbfolgekriege war Toscana ganz unter die Machtsphäre Oesterreichs gefallen. Kaiser Carl VI. machte daselbst die Oberhoheit des römisch-deutschen Kaiserthums wieder geltend und versagte seine Zustimmung, als Cosimo III., der den Ausgang seines Mannsstammes mit Schmerz voraussah — charakteristisch für einen solchen Ausgang, dass die Frau seines Sohnes nicht nach Toscana kommen wollte, weil ihr ein Kapuziner weisgemacht hatte, keine Fürstin aus dem Hause Medici sterbe eines natürlichen Todes; und dass seinem Bruder die Frau ihre eheliche Pflicht versagte, weil sie sich einbildete, alle Medici hätten infolge ihres ausschweifenden Lebens ansteckende Krankheiten — ich sage, der Kaiser gab seine Zustimmung nicht, als Cosimo III. 1713 auch die weibliche Eventual-Erbfolge einführen wollte. Seitdem beschäftigte sich die europäische Diplomatie mit der Zukunft Toscana's, das schon bei der Quadrupleallianz von 1718 einem spanischen Prinzen bestimmt worden war. Der Wiener Frieden von 1735 gab dem Herzog Franz Stephan von Lothringen die Anwartschaft auf das Land: derselbe erhielt am 24. Januar 1737 vom Kaiser Carl VI. die Eventualbelehnung, und schon nach einem halben Jahre (9. Juli 1737) folgte er dem letzten Mediceer Giangastone. Damit beginnt die Dinastia Austro-Lorenese, welche in Florenz und Toscana 122 Jahre, von dem Grossherzog Franz Stephan bis zum Grossherzoge Leopold II. (1737—1859) regierte und nur durch die Napoleonische Periode (1801—1814) unterbrochen ward. Wir fahren in unserer cursorischen Chronik fort.

Francesco II. oder Francesco di Lorena, als Herzog von Lothringen *Franz Stephan*, als Kaiser *Franz I.* genannt, Gemahl der Maria Theresia, Grossherzog von Toscana 1737—1765. Im Jahre 1735 hatte er das Herzogthum Lothringen gegen die Anwartschaft auf das Grossherzogthum Toscana an Stanislaus Leszczynski abgetreten. Der Tod des letzten Mediceers brachte ihn auch wirklich in Besitz des Landes: am 20. Januar 1739 zog er mit seiner Gemahlin und mit seinem Bruder Carl durch die Porta a San Gallo in Florenz ein; bei dieser Gelegenheit wurde vor genanntem Thore von dem lothringischen Architekten Jadot nach dem Muster des Constantinbogens in Rom ein Triumphbogen errichtet. Die Inschriften stammen von dem merkwürdigen Gelehrten Valentin Duval. Der kaiserliche Adler entriss den grossherzigen Franz der Stadt und dem Lande früher als der Tod; im Jahre 1740 wurde er von seiner Gemahlin zum Mitregenten aller österreichischen Erblande erklärt, im Jahre 1745 zum römisch-deutschen Kaiser erwählt; seitdem überliess er die Verwaltung Toscanas weisen und erfahrenen Ministern. Er wurde Stammvater des Hauses Habsburg-Lothringen und bestimmte Toscana zu einer österreichischen Secundogenitur der *Dinastia Lorenese* oder *Lotaringia* (1763). Francesco II. regierte 28 Jahre und starb zu Innsbruck (18. August 1765).

Pietro Leopoldo I., als Kaiser *Leopold II.*, zweiter Sohn des Vorigen, berühmter Gesetzgeber, regierte 25 Jahre (1765—1790). Er war 19 Jahre alt, als er die Regierung antrat. Anfangs durch die Vertrauensmänner seiner Mutter, der Kaiserin Maria Theresia, Marchese Botta und Graf Rosenberg, geleitet, entfaltete er später eine angestrengte und erleuchtete Reformthätigkeit für das Grossherzogthum, namentlich in Justiz- und Kirchensachen. Er beförderte Landwirthschaft, Handel und Industrie, verbesserte die Landstrassen, hob (1787) die Inquisition auf, legte Correctionshäuser an und gab ein treffliches Criminalgesetzbuch. *Solon*, sagt der Geschichtschreiber Botta, *schuf eine unruhige Volksherrschaft, Lykurg eine rauhe Volksherrschaft, Romulus eine eroberungssüchtige Militarherrschaft: Leopold schuf ein ruhiges,*

mildes und friedliches Reich, um so mehr zu rühmen, als er Vieles nachgab, da er doch Alles durchsetzen konnte. An den kirchlichen Reformbestrebungen betheiligte sich Scipione de' Ricci, Bischof von Pistoia und Prato. Leopoldo I. verdankt die Stadt die Gründung des Naturhistorischen Museums, welches durch seine Wachspräparate für Anatomie und Zootomie berühmt ist. Im Jahre 1790 wurde der Grossherzog Nachfolger seines Bruders, des Kaisers Joseph II., weshalb er die Regierung (2. Juli 1790) seinem zweiten Sohne

Ferdinando III. übergab (1790—1824). Ein milder, aber charaktervoller Mann, regierte er im Geiste seines Vaters. In den französischen Revolutionskriegen suchte er seine Neutralität zu bewahren, dennoch wurde er in die Niederlage Oesterreichs mit verwickelt. Er musste (1799) nach Wien flüchten und im Frieden zu Luneville auf Toscana Verzicht leisten (9 Februar 1801). Damals tauchte der alte Name des Landes: *Etrurien*, wieder auf, indem es von Bonaparte als *Regno d'Etruria* dem Erbprinzen Ludwig von Parma überlassen ward (10. October 1800). Nach seinem Tode übernahm seine Witwe, die Infantin Marie Luise von Spanien, die Regierung; später wurde *Etrurien* dem französischen Kaiserreich einverleibt (30. Mai 1808). Napoleons älteste Schwester, Maria Anna Elisa Bonaparte, Fürstin Bacciocchi, residirte in Florenz, wo sie nicht populär war, als Generalstatthalterin und führte den Titel einer *Granduchessa di Toscana* (1809—1814). Nach Napoleons Sturz kehrte Ferdinando III. nach Florenz zurück, das er im Jahre 1815 noch einmal, aber nur auf kurze Zeit, verlassen musste. Er starb 18. Juni 1824.

Leopoldo II., der letzte Lothringer in Florenz und der letzte Grossherzog von Toscana (1824—1859). Er hatte die weisen Maximen seines Vaters und Grossvaters, sowie deren Liebe zu Wissenschaft und Kunst geerbt; er gab sogar die *Opere di Lorenzo de' Medici* heraus (Firenze 1825). Als indessen Italien von der nationalen Strömung ergriffen wurde, vermochte er sich dem italienischen Interesse nicht entschieden anzuschliessen; er entwich aus Florenz nach Gaeta (1. Februar 1849). Im Juli 1849 kehrte Leopoldo II. nach Florenz zurück und blieb nun noch zehn Jahre lang Herrscher, bis zum April 1859, wo ihn das Volk zwingen wollte, sich dem Königreich Sardinien im Kampf gegen Oesterreich anzuschliessen. Da verliess er mit seiner Familie das Land, um in Oesterreich Schutz und Hilfe zu suchen. Toscana war für die treffliche lothringische Dynastie, die wahrlich der mediceischen nichts nachgab, verloren; seine Abdankung zu Gunsten seines Sohnes, Ferdinando IV., datirt *Vöslau, 21. Juni 1859*, änderte nichts an dem Gange der Ereignisse: am 16. August 1859 decretirte die Nationalversammlung einstimmig die Absetzung des Hauses Habsburg-Lothringen.

Fünfte Periode.

Die italienische Hauptstadt und Stadt.

Vom Anschluss an das Königreich Italien bis zur Gegenwart (1860—1886).



ieselbe Nationalversammlung, welche die Lothringische Dynastie absetzte, erklärte sich (20. August 1859) für die Annexion an Sardinien. Bei der Volksabstimmung vom 11. und 12. März 1860 sprachen sich 386,445 Stimmen für die Annexion, 14,925 für einen besonderen Staat aus. Darauf ward Toscana mit dem Königreich Sardinien vereinigt, ein königliches Decret ernannte den Baron Bettino Ricasoli zum Generalgouverneur Toscanas, Prinz Eugen von Savoyen-Carignan ging als königlicher Statthalter und Oberbefehlshaber nach Florenz. Im Frühling 1861 traten beide zurück, die Einverleibung ward vollständig durchgeführt. Seitdem bildet Toscana einen Bestandtheil des Königreichs Italien, dessen Hauptstadt Florenz im Jahre 1865 wurde und bis 1871 blieb. Diese kurze Ehre musste Florenz mit dem finanziellen Ruin büssen. Die Behörden begannen grossartige Anlagen, welche auf ein stetiges und rasches Anwachsen der Bevölkerung berechnet waren und das städtische Budget schwer belasteten. Im Jahre 1868 wurde mit einem Aufwand von mehr als 2 Millionen Lire die berühmte Hügelallee, eine der schönsten Promenaden Italiens, erbaut; die Stadt gab im ganzen 117,000,000 Lire für öffentliche Bauten und Anlagen aus und contrahirte eine Schuldenlast von 169,000,000 Lire. Als nun 1871 die Hauptstadt nach Rom verlegt ward, schwand die Hoffnung, diese Summen durch Steuern und sonstige Einkünfte zu decken; die Voraussetzung einer beträchtlichen Erhöhung des allgemeinen Wohlstandes erwies sich als falsch. Während die Stadt

vor 1865 jährlich 2,500,000 Lire Ueberschuss hatte, gab es jetzt ein jährliches Deficit von 5,000,000 Lire, ein Deficit, das bei dem Zusammenschmelzen der Einwohnerzahl und dem allgemeinen wirthschaftlichen Nothstand eher wachsen als abnehmen musste. Florenz verlangte eine Entschädigung vom Staat, erhielt aber (1873) nur 1,200,000 Lire Rente, auch sie nicht ohne Abzug. Infolge dessen erklärte die Stadt ihre Insolvenz und der Magistrat legte sein Amt nieder (17. März 1878). Mit Mühe wurde die städtische Sparkasse in den Stand gesetzt, ihren Verpflichtungen nachzukommen. Einst die reichste Stadt Europas, war Florenz bankerott geworden.

Diesen peinlichen Zuständen, die nicht verfehlen, eine Rückwirkung auf den Charakter des liebenswürdigen Völkchens auszuüben, kann nur langsam abgeholfen werden. Doch hat die Aedilität noch in der jüngsten Zeit grosse Verbesserungen durchgeführt: im nordöstlichen Stadtviertel ist (1882) eine grossartige Markthalle, *il Mercato Centrale*, errichtet worden; der *Mercato Vecchio*, wo bisher der Mittelpunkt des Marktverkehrs für Fleisch, Gemüse und Fische war, dieser älteste Platz der Stadt, den die Longobarden *Forum Regis* nannten, soll von seinen schmutzigen Buden gesäubert und gänzlich umgestaltet, der nahe Ghetto abgebrochen, das *unterirdische Florenz* aufgedeckt, das ganze Strassenviertel bis zur Via Tornabuoni neu errichtet werden. Die Erweiterung der Strassen im Centrum der Stadt (zum Beispiel der engen, auf den Domplatz mündenden Via de' Martelli) ist der Hauptgesichtspunkt, weil dadurch zwar manche charakteristische Eigenthümlichkeit aufgeopfert, aber nicht nur die Circulation erleichtert, sondern auch die Hygieine gefördert wird. Auch an kirchlichen Gebäuden hat man umfassende Restaurationen vorgenommen, namentlich die Façade des Doms vollendet, die im Herbst dieses Jahres (1886), am fünfhundertjährigen Geburtstag Donatellos, enthüllt werden soll So ist denn die sympathische Firenze, die infolge der Verlegung der Regierung nach Rom auch an politischer Bedeutung verloren hat, aber nach wie vor einen Hauptsitz der italienischen Kunst und Wissenschaft repräsentirt, auch äusserlich eine der gesündesten, comfortabelsten und prächtigsten Städte Italiens geblieben, ein Lieblingshaus des Weltreisenden, eine Station, an welcher sich der Zugvogel im April und im September gerne niederlässt, zu den *Mediceischen Sternen* aufschwingt und am Dufte der Lilie berauscht.



Zweites Buch.

Wanderung durch die Stadt und um die Stadt.



Erste Gruppe.

Die Piazza della Signoria mit dem Palazzo Vecchio, dem Porticus der Uffizien und der Loggia dei Lanzi.

Erster Anblick — das Forum der florentinischen Republik — der Palazzo Vecchio und der Marzocco — der Saal der Fünfhundert — der David von Michel Angelo und der Herkules von Bandinelli — der grosse Brunnen mit dem Riesenbilde Neptuns — die Reiterstatue Cosimo's I. — das Gebäude der Uffizien — die Marmorstatuen berühmter Toscaner — die Loggia dei Lanzi (Raub der Sabinerinnen, Perseus mit dem Haupte der Medusa, Judith und Holofernes, die sogenannte Thusnelda, Menelaus mit dem Leichnam des Patroklus, Pyrrhus und Polyxena) — Volksversammlungen und Feste auf dem Platz: wer ist der Herr von Florenz?

I.



Wollten wir mit dem ältesten Platz der Stadt Florenz beginnen, so müssten wir den *Mercato Vecchio* aufsuchen, der, wie wir gesehen haben, unter der Herrschaft der Longobarden *Forum Regis* oder *Foro del Re* genannt ward — wollten wir den grössten Platz sehn, so müssten wir in das neuangelegte nordöstliche Viertel und auf die *Piazza dell' Indipendenza* gehn — wenn wir aber demjenigen Platze die Ehre geben wollen, welcher alle andern an Bedeutung überragt, welcher der Mittelpunkt des städtischen Lebens und zugleich eine Art offenes Museum ist wie die Akropolis zu Athen, so müssen wir unsere Schritte nach der ***Piazza della Signoria*** lenken. Sie war kein *Forum Regis*, sondern das *Forum Reipublicae*, an sie knüpfen sich fast alle grossen Erinnerungen von Florenz: Clio sitzt an den Stufen des Palazzo Vecchio, unzählige Unsterbliche wandeln bei Nacht über die alten Platten von Kreidesandstein, und Sonntag nachmittags wird Tombola gespielt.

Der Reisende, der über die Alpen gestiegen und bei den wohlhabenden Mailändern, den stolzen Genuesen, den gelehrten Professoren Bolognas zu Gaste gewesen ist, hat manches Neue und manches Herrliche gesehn: etwas recht Italienisches hat er noch nicht gesehn. Oder der Sizilianer, der von unten heraufgekommen, in Neapel, Pompeji und Rom gewesen ist, er hat viel vom römischen Alterthum, ewige Ruinen und welthistorische Landschaften gesehn: aber das wahrhaft Italienische hat auch er noch nicht gesehn. Ich meine hier unter dem Italienischen jene milde Verschmelzung des Antiken und Modernen, jene höhere Kultur, die in republikanischer Luft, bei einem wunderbar begabten Volke wie eine neue, edlere Lebensform aus dem Boden des klassischen Alterthums erwachsen und die für Toscana charakteristisch ist. Florenz war frei, frei, wie nicht Rom und nicht Neapel gewesen ist, und die lebendige Kunst ist eine Tochter der Freiheit. Nicht die Dynastie, das souveräne Volk baute sich Palast und Loggia und setzte sich die Judith und den David. Hier, auf der Piazza della Signoria erkennt man in jeder Zinne, ja, in jedem Steine das stolze, unabhängige, trotzige, männlich schöne Italien des Mittelalters, und der Genius der Renaissance trägt uns mit allmächtigem Flügelschlag in eine ideale Welt. Es ist wie eine plötzliche

Offenbarung — wunderbar muthen uns diese gewaltigen Paläste, diese Zinnen, diese Wappen, diese grossartigen Hallen an, durch welche tausendfältige Kunst hindurchscheint; und wie die weissen Marmorbilder, gleich alten, lieben Vertrauten, in der Sonne um uns herumstehen, als wollten sie uns grüssen, ergreift uns eine Rührung, wir wissen nicht warum. Das ist Italien, das ist das gelobte Land der Schönheit! Freue dich, der du seinen heiligen Boden betrittst! Und der du noch nicht dort warst, folge mir; ich will dich führen.

Die *Piazza della Signoria* hat ihren Namen von dem *Palazzo della Signoria*, der an ihr liegt; *Signoria* ist soviel wie Regierung, *Piazza della Signoria* mithin ein Ausdruck wie *Rathhausplatz*. Unter den Grossherzögen, die anfangs in dem Palaste residirten, freilich bald nach dem Palast Pitti übersiedelten, hiess der Platz *Piazza del Granduca*. Schon der Name des Platzes veranlasst uns also, zuallererst das merkwürdige Gebäude zu betrachten, welches gegenwärtig unter dem Namen Palazzo Vecchio, der Alte Palast, bekannt ist.



Palazzo Vecchio: Hof.

Kaum hatte sich das florentiner Volk (im Jahre 1282) vollkommen freigemacht und von dem alten Adel emancipirt, musste es auch an ein Rathhaus und an ein Lokal für die Beamten denken, welche die Majestät der Republik repräsentirten. Der Baumeister Arnolfo di Lapo, von den Deutschen Arnolfo di Cambio genannt, entwarf den Plan; er dachte sich denselben quadratisch, aber der Hass des Volkes gegen die Familie der rebellischen Uberti, deren Häuser (1268) zerstört worden waren und deren verfemtes Grundstück durchaus nicht berührt werden sollte, nöthigte ihn, ein Trapez daraus zu machen (1298). Es war ein festungsartiges Gebäude mit mächtig vorragender Wehr und Letze, deren Kehlen die Wappen der toscanischen Städte schmückten, gekrönt mit Zinnen, die nicht schwalbenschwanzförmig, sondern (nach Guelfischer Art) viereckig waren, einem Muster à la Grecque entsprechend — bestimmt, Belagerungen auszuhalten, wie es das auch wiederholt gethan hat. Vor dem Palast lag die Rednerbühne, die unbedeckte *Loggia de' Priori* oder die *Ringhiera*, an deren Stelle später die Loggia dei Lanzi trat. Ein schlanker, die nächsten Strassen beherrschender Thurm stieg kühn in die Luft empor, er ward erst im fünfzehnten Jahrhundert vollendet, seine Höhe beträgt 94 m, zwei Meter weniger als der Thurm der neuen Peterskirche in Leipzig. Das war der *Kuhthurm*, die *Torre della Vacca*, wo die grosse Glocke hing, mit der die Bürger zusammen und zu den Waffen gerufen wurden; ihn krönten Löwe und Lilie. Technisch ist er insofern merkwürdig, als mehrere Millionen Kilogramm auf Konsolen ruhen. Am 7. Mai 1547 stieg ein türkischer Seiltänzer von der Via de' Bardi aus über den Arno weg bis

zur zweiten Zinnenreihe dieses Thurmes auf. Im fünfzehnten Jahrhundert (1434) erfuhr auch der Palast selbst durch Michelozzo Michelozzi, den Baumeister des alten Cosimo de' Medici, eine gründliche Restauration; bei dieser Gelegenheit wurde der vordere Hof, ein Säulenhof, angelegt. Sechzig Jahre später, als sich der freiheitliche Sinn des Volkes wieder regte und die Medici zum zweiten Mal verscheuchte, baute man im ersten Stocke des Palastes für den demokratischen grossen Rath, welchem die Regierung übergeben worden war, den *Saal der Fünfhundert*, einen der grössten Säle Europas, in welchem nachmals das italienische Parlament getagt hat *(il Salone dei Cinquecento)*. Dieser Saal, dessen Länge 52,524, dessen Breite 21,593 m beträgt, sollte mit grossen Wandgemälden geschmückt werden: der Gonfaloniere Piero Soderini berief zu dem Ende Lionardo da Vinci und Michel Angelo (1504). Der erstere wollte die Schlacht von Anghiari malen, in welcher die Florentiner (29. Juni 1440) das Heer des Herzogs von Mailand und dessen Befehlshaber Niccolò Piccinino geschlagen hatten und deren Andenken in Florenz alljährlich am Peter-Paulstage durch ein Rennen gefeiert ward; der letztere wählte den Pisaner Krieg und stellte einige nackte, im Arno badende Krieger dar, die, durch feindlichen Angriff überrascht, aus dem Wasser springen — die Trompeten schmettern, die einen werfen sich in die Kleider, die andern stürzen halbnackt in den Kampf, Rosse und Reiter wogen durcheinander, Schrecken, Verwirrung, Metzelei, auf das Wasserbad ein Blutbad *(Les Grimpeurs*, d. h. die Kletterer). Intriguen veranlassten (Mai 1506) die Unterbrechung dieser Arbeiten, an denen die gesammte Künstlerwelt studirte, und schliesslich kamen sie gar nicht zur Ausführung: selbst die Cartons wurden bei der folgenden Revolution (1512) zerstört — Baccio Bandinelli, der neidische Nebenbuhler Michel Angelo's, soll die *Badenden Krieger* zerrissen haben; von beiden Meisterwerken besitzen wir nur noch die Vorstudien und schlechte alte Reproductionen einzelner Gruppen. Dafür wurden die Wände später mit Fresken ähnlichen Genres von Vasari und Anderen bedeckt. Ein Oelgemälde Ligozzi's stellt den Papst Bonifacius VIII. und die Scene vor, die wir auf Seite 15 erzählt haben.



Palazzo Vecchio: Badende Krieger von Michel Angelo.
Gruppe aus dem für den Saal der Fünfhundert bestimmten Gemälde.

So hatte das Rathhaus jetzt seinen hohen Thurm und seinen grossen Saal, doch liess es sich immer noch nicht bequem in dem Palaste wohnen, weshalb ihn ein Jahrhundert nach Michelozzo der ebenerwähnte Giorgio Vasari abermals ausbesserte und für Cosimo I. herrichtete (1553). Er schuf die Rusticafront an der Rückseite. Vieles wurde jetzt zum Schmucke hinzugethan. Im Jahre 1555 setzte der Bildhauer Andrea Ferrucci in die Mitte des vorderen Hofes eine Porphyrschale und darauf den *Knaben mit dem Fisch*, welchen Andrea del Verrocchio um 1480 für Lorenzo il Magnifico gearbeitet hatte; 1565 zierte Marco da Faenza Decke und Säulen des Hofes mit Arabesken. Auf die Schilder über den Hallen aber malte man die Lilie von Florenz, das Kreuz des Volkes, den Adler der Guelfen, die Kugeln der Medici und die vereinigten Farben von Florenz und Fiesole: Roth und Weiss.

In diesem Palaste wohnten zur Zeit der Republik der Gonfaloniere und die acht Prioren, zwei für jedes Quartier. Ihr Amt währte zwei Monate, welche über sie in dem Palast wie in einem Conclave eingesperrt waren. Sie hatten je zwei Diener und einen Notar, der auch im Palaste wohnte und mit ihnen zusammen speiste. Ihr Etat war sparsam — sie brauchten alle miteinander pro Tag 3600 *Piccioli* = 900 *Quattrini*, das heisst, etwa 10 Lire; der *Quattrino* war von Kupfer und der sechzigste Theil der damaligen Lira. Solche Sparsamkeit ahmten die Bürger zu Hause nach, mit ihr konnten sie grossartige Ausgaben machen, wenn es einen Krieg oder einen Dombau galt. Privatim klein, publice liberal. Nachmals war der Palast die Residenz des ersten Grossherzogs und Sitz der obersten Regierungsbehörden; das letztere blieb er auch dann noch, als Cosimo I., wie erwähnt, im Jahre 1549 den Palast Pitti geerbt und bezogen hatte. Noch heute ist der Palazzo Vecchio Rathhaus und *Municipio*.



Hercules und Cacus.
Marmorgruppe von Bandinelli.

II.

Bedeutende Figuren bilden den Umkreis, sozusagen die Wache des Palazzo Vecchio. Links und rechts vom Eingang stehen, respective standen, denn der *Riese*, den ein Riese aus einem Knaben machte, befindet sich seit dreizehn Jahren in der Kunstakademie — der David des Michel Angelo und die kolossale Gruppe des Hercules, der den Cacus erschlägt *(Ercole in atto di atterrar Caco* oder *Cacco)* von Baccio Bandinelli. Schon A. D. 1495, nach der zweiten Vertreibung der Medici, hatte man in patriotischer Begeisterung die *Judith, welche dem Holofernes den Kopf abschlägt*, aus dem Palast des alten Cosimo geholt und hierher gebracht. Kurz darauf, um das Jahr 1500, beschloss die florentiner Regierung auch einige Bildhauerwerke grössten Stiles ausführen zu lassen; infolgedessen war Michel Angelo von Rom nach Florenz zurückgekehrt. Hier fand er einen verhauenen Marmorblock vor, aus welchem Simone da Fiesole einige Jahre vorher einen Riesen hatte machen wollen. Der sechsundzwanzigjährige Michel Angelo (der sich, weil er wie die Griechen gewöhnlich ohne Modell, nur nach einer kleinen Skizze arbeitete, selbst oft genug verhauen hat) nahm den Block und schuf (1501—1504) die kolossale Statue eines David, und zwar nicht des königlichen Sängers, sondern des schönen, bräunlichen Knaben, der, auf dem Sprunge den Goliath anzugreifen, in der erhobenen Linken die Schleuder hält, in der herabhängenden Rechten den Stein aus der Hirtentasche hat. *Quest' opera*, sagte Vasari, *ha tolto il*

12

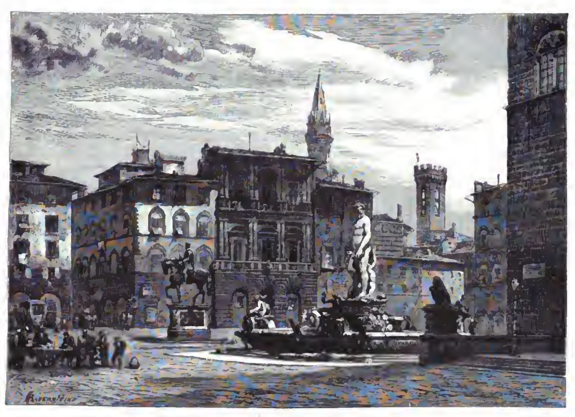
*grido a tutte le statue moderne ed antiche, o greche o latine che elle si fossero.**) Schon Donatello und Verrocchio hatten sich an dieser Figur versucht. Im Jahre 1504 wurde der *David* vor dem Palazzo della Signoria anstatt der kleinen *Judith,* welche in die Loggia gegenüber kam, triumphirend aufgestellt, und es ist sehr zu bedauern, dass er, nachdem er jahrhundertelang ausgehalten hat, endlich 1873 selbst wieder weggekommen ist; denn er hatte, wie Donatello's *Judith,* nicht blos eine künstlerische, sondern auch eine eminent politische Bedeutung. Der hebräische Hirtenknabe, der das Vaterland von dem gewaltigen Feind befreite, war ein Bild nicht nur des jüdischen Volks, sondern auch des florentinischen Volks, das sich seine Freiheit zurückerrungen hatte; und in diesem Sinne ward ihm an dieser bedeutsamen Stelle der Herkules zugesellt (1534).

Baccio Bandinelli wurde sein lebenlang von der Sucht geplagt, es dem Michel Angelo gleichzuthun und diesen berühmten Künstler womöglich zu überbieten. Von den Mediceern protegirt, führte er im Jahre 1515 zu Ehren des eben anwesenden Papstes Leo X. das Modell eines kolossalen Herkules aus, eines Pendants zum David, das nachmals auch wirklich ausgeführt und neben dem David aufgestellt ward. Der schwerfällige Koloss wurde auf das Bitterste verspottet: man hörte nicht auf, Pasquille und Schmähungen an das Piedestal zu schreiben; um dem Skandal ein Ende zu machen, wurden ein paar der ärgsten Schreier eingesteckt. Bandinelli, der den Verstand der Mittelmässigkeit besass, zog aus der Kritik Nutzen und änderte dies und das. Man muss seinen Figuren den grossen Umriss lassen, aber die Handlung ist kalt, die Bewegungen sind hart und affectirt, die Muskeln schwülstig: man verglich den Rumpf des Herkules mit einem Sacke voll Pinienäpfel. Der Ansatz des Cacus'schen Halses gilt für bewunderungswürdig; von dieser Partie wurde ein Gipsabguss gemacht und derselbe dem Michel Angelo nach Rom geschickt; er meinte, *es sei sehr schön, aber man müsste das Uebrige sehn.* Cacus war ein italienischer Schäfer, der in einer Höhle am Fuss eines der Sieben Hügel wohnte und dem Herkules, als dieser mit den Rindern des Geryon durch Italien zog, acht derselben stahl; der Held gab ihm dafür eins mit seiner Keule auf den Kopf.

Die nördliche Ecke des Palastes, und zwar die alte Rednerbühne oder die *Ringhiera,* bezeichnet der Marzocco, das heisst, nicht der Marzocco selbst, der im Nationalmuseum ist, aber eine bronzene Copie desselben. *Marzocco* ist im Italienischen der Name des Löwen; in Florenz versteht man darunter par excellence den steinernen Löwen, der, das Wappenthier, gleichsam der Talisman der alten Republik, mit einer Pranke den Schild mit der Lilie hält und zu Johanni, am Feste des Schutzpatrons der Stadt, mit einer goldenen Krone gekrönt zu werden pflegte; das Original ist ein Werk des Donatello und stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Der Deutsche wird sich bei diesem steinernen *Löwen von Florenz* an einen lebendigen *Löwen von Florenz* erinnern, der von Bernhardi besungen worden ist: nämlich an den Löwen, der aus seinem Käfig entsprang, durch die Strassen der Stadt lief und ein Kind mit seinen Zähnen packte, aber sich dasselbe grossmüthig von der Mutter aus dem Maule reissen liess. Das ereignete sich zur Zeit des Geschichtschreibers Giovanni Villani im vierzehnten Jahrhundert. Die Florentiner hatten seit alter Zeit eine fast abergläubische Verehrung für dieses königliche Thier: in den ersten Jahrhunderten brauchten sie Löwen für ihr Amphitheater, allwo ihnen der heilige Märtyrer Minias um das Jahr 250 zweimal hintereinander vorgeworfen ward; späterhin hielten sie Löwen, wie die Römer Wölfe, die Berner Bären und die Regenten aus dem Hause Habsburg in der Wiener Hofburg Adler hielten. Die Löwenkäfige waren Anfangs bei der Münze, der jetzigen Post, dann hinter dem Palazzo Vecchio, daher die hiesige Strasse bis auf den heutigen Tag *Via de' Leoni* heisst; endlich, im Jahre 1550, verlegte sie der Herzog Cosimo auf den Markusplatz, wo sie bis zum Jahre 1770 blieben. Gegenwärtig ist das *Serraglio* im Zoologischen Garten, in den Cascinen.

*) Dieses Werk lässt alle modernen und antiken Statuen hinter sich, mögen sie griechisch oder lateinisch gewesen sein.

Links von der Rednerbühne, auf der Stelle, wo Savonarola verbrannt wurde, erblicken wir einen grossen Brunnen mit dem Riesenbilde Neptuns von Bartolomeo Ammanati, entsprechend den Neptunsbrunnen zu Bologna (1564) und zu Rom (*Fontana di Trevi* 1450/1760), die *Fonte di Piazza*. Herzog Cosimo I. hatte 1560 eine Concurrenz für diese Arbeit ausschreiben lassen, an welcher sich erst sechs, zuletzt nur zwei Bildhauer, Benvenuto Cellini und Bartolomeo Ammanati, betheiligten; auf Betrieb der Herzogin erhielt der letztere den Auftrag. Im Jahre 1563 wurde der Grund gelegt und dabei ein Stück von der Rednerbühne abgetragen; 1571 das Becken, 1575 das ganze Werk vollendet. In einem mächtigen Becken, welches voll klaren Wassers ist und das Meer vorstellt, erhebt sich 5,8 m hoch der marmorne Koloss Neptuns,



Der Neptunsbrunnen auf Piazza della Signoria.

auf einem Wagen, eigentlich einer grossen Muschel, die vier Seepferde, zwei von weissem, zwei von buntem Marmor, ziehn, und drei Tritonen zwischen seinen Beinen. Dieser Koloss, der etwa die Höhe der Statuen auf der Balustrade der Peterskirche hat, wird vom Volke *il Biancone*, d. i. *der grosse Weisse* genannt; von einem grossen Kerle heisst es sprichwörtlich: *pare il Biancone.* Leider hatte Ammanati nicht den richtigen Marmorblock bekommen, mit den Proportionen hapert es ein wenig. Das Meeresbecken, welches aus buntem Marmor besteht, hat acht Seiten, vier grosse und vier kleine; die letzteren sind mit Kinderfiguren und anderen Bronzen, als Muscheln, Füllhörnern, Täfelchen geziert, namentlich aber tragen sie je eine Statue von Metall und von übernatürlicher Grösse: Thetis, Doris und zwei männliche Seegötter. Endlich hat jede dieser kleinen Seiten an ihren beiden Enden Satyrn in verschiedenen Stellungen. Die grossen Seiten

sind niedrig, damit das Volk zu dem herrlichen Wasser kann, welches in zahllosen Strahlen aufschiessend und hübsch überfliessend in einige schöne Muscheln und aus diesen in das grosse Becken zurückfällt. Das Wasser wurde zuerst von der Ginevraquelle vor Porta a San Niccolò, nachmals von Montereggi, einem Hügel im Norden der Stadt Fiesole genommen, der die meisten florentiner Springbrunnen speist *(Condotto Reale)*. Das Wasser ist gut, wenn auch nicht so gut wie das Wasser der Brunnen auf Piazza Santa Croce und vom Palaste Pitti, welches von einigen Quellen des Monte alle Croci vor Porta San Miniato stammt *(Acquedotto di Carraia)*; an diesen beiden Brunnen wird das Wasser für Kranke und empfindliche Personen geholt. Eine Wasserleitung in unserem Sinne hat die Stadt nicht: der gewöhnliche Wasserbedarf wird durch die Brunnen *(Pozzi)* gedeckt, die in den Häusern sind und in denen sich die zahlreichen Wasseradern des Bodens, die sogenannten *Polle*, sammeln. Zu diesen Brunnen führen von den einzelnen Wohnungen aus Drähte, an welchen die kupfernen Eimer *(le Mezzine)* hinabgelassen und aufgezogen werden *(attingere dell' acqua)* — in den grossen Miethkasernen sieht man wohl über dreissig solcher Drähte, an denen unablässig *Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen*. Doch taugt das letztgenannte Brunnenwasser wenig, abgesehen davon, dass es in der heissen Jahreszeit versiegt und durch starken Regen getrübt wird. In allgemeinen trinkt daher der Florentiner selten unvermischtes Wasser.

Neben dem Brunnen steht eine bronzene Reiterstatue des Grossherzogs Cosimo I., welche ihm zwanzig Jahre nach seinem Tode von seinem Sohne, dem Grossherzog Ferdinand, gesetzt ward (1594); der Meister war der siebzigjährige Giovanni oder Gian Bologna, ein Bildhauer, der mit der italienischen Stadt Bologna wenig zu schaffen hat, denn er stammte aus Douai in Flandern und hiess eigentlich *Jean Boulogne*, wird daher auch *Giovanni Fiammingo* genannt. Man erzählt, er habe sein Werk einem Bauer gezeigt und der letztere bemerkt, es sei ein Fehler daran: die Schwielen mangelten, welche das Pferd an den Vorderbeinen innen, oberhalb der Pfanne, nach der Brust zu habe; und Giovanni Bologna habe diese Schwielen nachträglich eingefügt. Auf einem der Basreliefs der Basis bemerkt man das Portrait eines Zwerges, welcher damals am Hofe war und der im grossen Saal des Palazzo Vecchio gemalt ist. In der Säulenhalle der Uffizien, über dem hinteren Centralbogen ist (zwischen der *Gerechtigkeit* und der *Stärke)* eine Marmorstatue desselben Fürsten von demselben Künstler; im Hofe des Palazzo Cepparello eine dritte aus dem Jahre 1631. Nach ihm, der zuerst unter den europäischen Regenten den Titel *Grossherzog* führte, hier bei Lebzeiten residirte und noch im Tode ritt, wurde jedenfalls der Platz jahrhundertelang genannt: *Piazza del Granduca*.

III.

Ueberhaupt spricht hier Alles von *Cosimo I., Granduca di Toscana*. An der entgegengesetzten Ecke des Palazzo Vecchio beginnt, nur durch die *Via della Ninna* davon getrennt, die Säulenhalle der sogenannten Uffizien, il Portico degli Uffizi, und jenes grossartige Gebäude, welches Giorgio Vasari unter diesem Namen aufgeführt hat — es wird von allen Reisenden am ersten Tage aufgesucht, weil rechts unter den Hallen, *sotto gli Uffizi*, die Post ist. Sothane Uffizien wurden A. D. 1560 im Auftrage unseres Cosimo I. angefangen, 1574, in seinem und Vasari's Todesjahr, vollendet. *Uffizio*, auch *Ufizio* und *Ufficio* geschrieben, die italienische Form des lateinischen *Officium*, ist soviel wie *Bureau; gli Uffizi* hiessen die florentiner Regierungsbüreaus. Also ein Amtslokal, eine Kanzlei, Verwaltungsräume. Vasari gab dem Ganzen die Form eines schmalen Oblongums, das von der Axe des Palazzo Vecchio oder der *Via della Ninna* in rechtem Winkel abzweigte und in südlicher Richtung 150 m weit fortlief, bis es am Arno abbrach. Doch das Oblongum war nicht vollständig, sondern an einer Seite offen, indem eine Schmalseite fehlte:

nämlich die vordere oder nördliche Schmalseite, welche nach dem Palazzo Vecchio zu lag, während die hintere oder südliche Schmalseite, welche nach dem Arno zu lag, richtig ausgefüllt war. So entstanden also zwei gleichlange parallele Flügel, die unten durch einen Querbau verbunden waren, ein östlicher und ein westlicher. Alle drei Seiten des Parallelogramms bekamen wiederum die Form von Säulenhallen dorischer Ordnung; über den Säulenhallen lagen in drei entsprechenden Fluchten, einstöckig die Büreaus; das Dach war ein aussichtreicher Söller oder, wie man sagt, eine offene Loggia. Mit dem Palazzo Vecchio hing das Lokal eng genug zusammen; um aber auch mit dem Palast Pitti, dem neuen grossherzoglichen Schlosse, eine Verbindung herzustellen, warf Vasari über den Arno und über den Ponte Vecchio einen bedeckten Gang, den *gran Corridore*, der noch passirbar ist. Ein ähnlicher Viaduct führt in Rom vom Vatican nach der Engelsburg und vom Capitol nach dem Venezianischen Palaste.

Noch heute enthalten die Uffizien in ihrem rechten, besser, in dem westlichen Flügel mehrere Gerichte — nicht selten verschwindet darin widerwillig, in Begleitung von ein paar Schutzleuten, eine mit Fuss- und Handschellen, den sogenannten *Manette*, versehene Gestalt. Uebrigens herrscht zur Zeit allhier nicht Themis, sondern Pallas Athene und in der Tribuna die lächelnde Aphrodite. Denn die Uffizien sind keine *Uffizien* mehr, sondern Hallen, wo man Cicero's *Officia* studirt und dem *Officium divinum* der alten Götter beiwohnt. Schon zwei Jahre nach Vollendung des Gebäudes, 1576, beschloss nämlich der Grossherzog Francesco I., der Sohn Cosimo's I., den obenerwähnten Söller zu einem zweiten Stockwerk auszubauen und darin die Kunstschätze unterzubringen, welche bis dahin in die Mediceischen Paläste vertheilt gewesen waren; dieser Ausbau, durch den die *Uffizien* erst zu dem wurden, was alle Welt darunter versteht, geschah unter Aufsicht von Bernardo Buontalenti, Alfonso Parigi und Anderen. So entstanden die drei Corridore und die zweiundzwanzig Säle des zweiten Stockes, die allmählich, seit dem Jahre 1581, den Mediceischen Sammlungen eingeräumt werden konnten, während im Haupt- und Untergeschoss die Amtslokale vorläufig noch bestehen blieben, daher auch die neue Galerie *Galleria degli Uffizi* hiess. Im vorigen Jahrhundert mussten endlich die Aemter zum grössten Theile wirklich ausziehen und der Magliabechischen Bibliothek und dem toscanischen Staatsarchive weichen, welche jetzt den mittleren Stock der *Uffizien* einnehmen, so dass diese gegenwärtig wie *Lucus a non lucendo* heissen. Die besagten Sammlungen, die zu den reichsten der Welt gehören, werden wir im nächsten Kapitel beaugenscheinigen, sei es dass wir die 126 Stufen hinaufsteigen, sei es dass wir den Aufzug benutzen und uns heben lassen; für heute bleiben wir unten und sehen uns die Uffizien von aussen und im Zusammenhange mit der Piazza della Signoria an, auf die schon jetzt wieder hinauszutreten uns einzig und allein die gute Gesellschaft abhält.

Ob es gute Gesellschaft ist! Sie erdrückt uns mit ihrem Ruhme und mit ihrer Grösse. Seit dreissig Jahren stehen in den Blenden der Säulenhalle vierundzwanzig Marmorstatuen berühmter Toscaner — keine Hauptstadt Europas dürfte eine stolzere Reihe von Landeskindern aufzuweisen haben. Sie beginnt unter dem östlichen Flügel der Halle mit den beiden Patriarchen, dem alten Cosimo und seinem Enkel Lorenzo il Magnifico, beim Aufgang zur Galerie; springt dann aus dem Flügel hinaus und an den Anfang desselben vor und läuft nun an den Seiten des Parallelogramms, welches die Hallen einschliessen, hin, bis sie an die Post kommt. Die meisten sind Künstler, Maler, Bildhauer und Architekten: zu ihnen gehören (3) Andrea Orcagna, (4) Niccolò Pisano, (5) Giotto, (6) Donatello, (7) Leon Battista Alberti, (8) Lionardo da Vinci, (9) Michel Angelo Buonarroti und (24) Benvenuto Cellini. Ihnen folgen die Dichter, an der Spitze (10) Dante Alighieri, (11) Francesco Petrarca und (12) Giovanni Boccaccio; die Historiker (13) Niccolò Machiavelli und (14) Fran-

13

cesco Guicciardini; die Naturforscher (16) Galileo Galilei, der Botaniker (17) Pietro Antonio Micheli, der Arzt und Dichter (18) Francesco Redi, der Anatom (19) Paolo Mascagni und der Philosoph (20) Andrea Cesalpino, der das Pflanzenreich systematisch anordnete und zuerst den Umlauf des Blutes beschrieb; endlich kommt noch ein Rechtsgelehrter (22) Franciscus Accursius; der Reformator der Tonkunst des Mittelalters (23) Guido von Arezzo; der Theolog (21) Sanctus Antoninus; der Reisende, nach welchem Amerika genannt worden ist (15) Amerigo Vespucci. Der Name *Amerigo* ist entstanden aus *Almerico* = *Alberico*; mithin identisch mit *Alberich*. Der Fürst der Schwarzelfen, der Nibelung Alberich, hat Wort gehalten und sich *der Welt Erbe zu eigen gewonnen*.

Das Standbild des Grossherzogs Cosimo I. haben wir bereits oben erwähnt; mit dem Rücken gegen ihn, in einer Nische der Flussseite, steht sein Vater, der tapfere Giovanni de' Medici delle Bande Nere, der ihn als Säugling zum Fenster hinauswerfen liess; neben ihm der Patriot Pier Capponi, der Volksheld Francesco Ferrucci und der Ghibelline Farinata degli Uberti, der die Guelfen (4. September 1260) am Flusse Arbia schlug, aber nicht darein willigte, Florenz zu zerstören, vergleiche Dante, Inferno X, 85.

Jetzt gehen wir zu den Landsknechten.

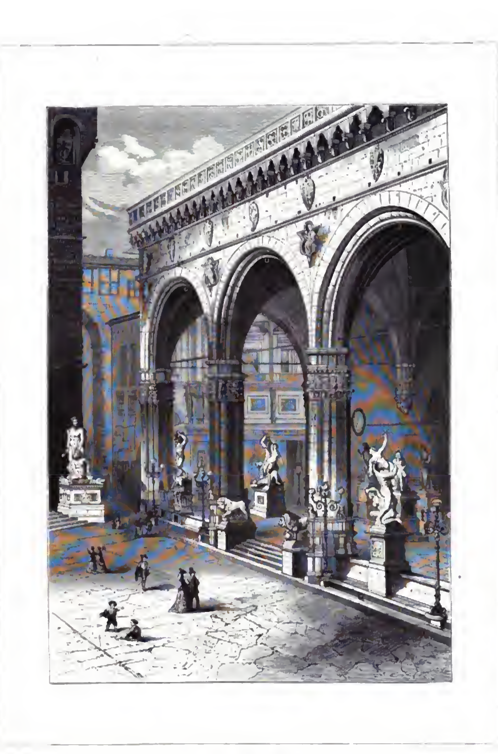
IV.

Queste bone blanke wein
Chiamar come? Malvagia?
Malvagia! Ah, nein, nein,
Malandria, Malandria,
Wollt uns, wollt uns ingannaren,
Lanzo, Lanzo sicher fahren;
Willicome! Brindisi!
Trincar, trincar, Compannie —

Heia ho, welch eine Maccaronische Poesie! — Grüss Euch Gott, ihr lustigen Bursche, ihr lieben Gesellen, lebt in glimper Gloria! Steckt an die Schweinenbraten, darzu die Hühner jung! Darauf mag uns gerathen ein frischer, freier Trunk! Schenkt ein, schenkt ein, heute muss alles verschlemmet sein! —

Wie die frommen deutschen Landsknechte im Jahre 1541 in die Nähe dieser prächtigen offenen Halle mit den weiten Kreuzgewölben, auf das Gässchen der Landsknechte *(Chiassuolo de' Lanzi)* gekommen sind, haben wir bereits oben (Seite 34) erzählt. Für sie bestimmt war sie natürlich nicht, sondern die Loggia de' Lanzi war eigentlich eine *Loggia de' Signori*: sie stellte die Rostra der florentinischen Republik vor und trat an die Stelle der alten Rednerbühne Arnolfo's am Palazzo Vecchio, die nicht gegen den Regen geschützt war. Hier wurden die Präsidenten eingesetzt, hier die Ritter ernannt, hier die Generäle mit dem Kommandostab beliehen, hier die Erlasse der Regierung verlesen, hier Reden an das souveräne, mit der Glocke zusammengerufene Volk gehalten. Zu dem Ende wurde im Jahre 1356 der Bau der neuen Loggia von der Gemeinde Florenz beschlossen und der Entwurf des Andrea Orcagna gewählt, daher die Halle auch *la Loggia dell' Orcagna* genannt wird. Die Ausführung erfolgte in der Zeit von 1376—82, als Baumeister werden Benci di Cione Dami und Simone di Francesco Talenti genannt.

Die *Loggia de' Lanzi* ist wohl das Hübscheste auf der Piazza della Signoria, und ich denke, die Landsknechte selbst werden Geschmack daran gefunden haben, so schön und so solid, so harmonisch und grossartig sieht sie aus. Fünf gewaltige Bogen, welche die Schranken der Gothik kühn durchbrechen und eine baldige Rückkehr zur Antike andeuten, drei in die Breite, je einer in die Tiefe, auf hohen Pfeilern, hinten nicht unmittelbar auf dem Mauerwerk, sondern



Loggia dei Lanzi.

auf zwei Karyatiden ruhend; darüber ein Architrav und ein ausladendes, von Konsolen getragenes Gesims: im Innern ein luftiges Kreuzgewölbe. Die Verhältnisse sind auf das genaueste berechnet: die Entfernnng von einem Pfeiler zum andern ist gleich der Entfernung von der Basis des Pfeilers zum Centrum des Bogens, so dass die Länge des Gebäudes durch drei gleichseitige Dreiecke hergestellt wird, welche auf einer und derselben Linie ruhen. Nehmen wir ferner die Entfernung vom Centrum eines Bogens zu dem Centrum des andern Bogens und verdoppeln wir sie perpendikulär, so haben wir die Höhe des Ganzen.

Herrlich ist der äussere Schmuck der Halle, an dem noch bis zum Jahre 1390 gearbeitet ward. Zwischen den Bogen befinden sich sechs Medaillons, zu denen Agnolo Gaddi 1383 die Zeichnungen machte und welche zwei Theologische Tugenden *(Virtù Teologali)*: den Glauben mit Kreuz und Kelch *(la Fede)* und die Liebe mit einem Kind *(la Carità)*, und die vier Cardinaltugenden *(Virtù Cardinali)* enthalten: Gerechtigkeit *(Giustizia)*, Klugheit *(Prudenza)*, Mässigung *(Temperanza)* und Stärke *(Fortezza)*. Die Wappenschilde darüber wiederholen die Abzeichen der florentinischen Gemeinde, die wir bereits im Hof des Palazzo Vecchio fanden: die Lilie, das Kreuz des Volkes, den Schlüssel der Kirche, den guelfischen Adler, welcher einen blauen, liliengekrönten Drachen mit seinen Klauen zerreisst u. s. w. Ueber den Sockeln sämmtlicher Pfeiler sitzen kleine Löwen.


Thusnelda. Antike Marmorstatue in der Loggia dei Lanzi.

Auf Befehl des Grossherzogs Pietro Leopoldo wurde die Halle, die längst aufgehört hatte, die florentiner *Rostra* vorzustellen, 1780 in ein Museum umgestaltet, das, offen und in Verbindung mit dem Leben der Stadt, einen besonders wohlthuenden Eindruck hinterlässt. Einige Jahre vorher waren auf Anrathen und Betrieb des berühmten Raphael Mengs die Statuen der Niobegruppe und die letzten ausgezeichneten Marmorwerke von der Villa Medici in Rom nach Florenz transportirt worden, darunter sechs kolossale weibliche Figuren und zwei gewaltige Löwen, ein antiker und ein moderner, vielleicht noch schönerer, von Flaminio Vacca. Die letzteren Denkmäler bestimmte der Grossherzog für die Loggia: die beiden Löwen kamen an die Treppe, die sechs antiken Gewandstatuen an die Hinterwand zu stehen. Die dritte von links, eine grossartig einfache Barbarengestalt, mit nackten Armen und durch den mit Quasten versehenen Ueberwurf, das sogenannte *Sagum*, sowie durch den Bundschuh als Germanin charakterisirt, ergreifend durch die Würde des Schmerzes, wird gewöhnlich als eine *besiegte Germania* erklärt und *Thusnelda* genannt. An dieser Figur mag sich Piloty begeistert haben, als er den Triumphzug malte, den die Gemahlin Hermanns verherrlichte; schon Donatello studirte sie in Rom, denn er lieh seiner *Judith* ihre heldenhaften Züge und die grosse Seele der Deutschen.

Ausser den genannten sind in der Loggia de' Lanzi folgende Statuen aufgestellt.

(1) Judith, die Mörderin des Holofernes *(Giuditta che taglia la testa ad Oloferne)*, Bronzegruppe von Donatello, verfertigt für Cosimo, Vater des Vaterlands A. D. 1454; im Jahre

1495, nach der Vertreibung der Medici, vor dem Palazzo Vecchio, links vom Eingang aufgestellt, damals erhielt die Basis die Inschrift:

EXEMPLUM. SALUT[IS]. PUBL[ICAE]. CIVES. POSUERE. MCCCCLXXXXV.

das heisst: *als Beispiel der Rettung des Staates setzten es die Bürger.* 1495. Neun Jahre später (1504) kam der *David* des Michel Angelo an die Stelle der *Judith* und die letztere vielleicht schon damals unter den östlichen Bogen der Loggia, wo das hochverrätherische Bild zur Verwunderung der Fremden auch fürder belassen ward. Die Heldenthat der Judith, über deren geschichtliche Grundlage gestritten wird, ist bekannt; Horace Vernet hat sie (im Louvre zu Paris) gemalt. Eine Stadt im nördlichen Palästina wird von Holofernes, dem Feldherrn Nebukadnezars von Assyrien, belagert. Sie scheint verloren; da geht die schöne, fromme und muthige Witwe Judith ins feindliche Lager hinaus, verführt den feindlichen Feldherrn und schlägt ihm des Nachts, da er berauscht auf seinem Bette liegt, mit seinem eigenen Schwerte das Haupt ab. Wie die Belagerten das erfahren, machen sie einen Ausfall, die erschreckten Feinde fliehen. Der jähe Tod eines schlaftrunkenen Mannes ist meisterhaft dargestellt; bei der Judith das Bewusstsein ihrer göttlichen Mission. Ein Pendant dazu bildet:


Perseus, Bronze-Statue von Benvenuto Cellini in der Loggia dei Lanzi

(2) Perseus mit dem Haupte der Medusa *(Perseo colla testa di Medusa)*, wie der Riemen des Sackes auf seinem Rücken besagt, Bronzegruppe von BENVENUTO CELLINI, ausgeführt in Florenz für den Grossherzog Cosimo I. (1553). Der argivische Heros, ausgerüstet mit dem Helm des Hades, welcher ihn unsichtbar machte, den geflügelten Sandalen und dem Schwerte (dem Mythus nach mit einer Sichel) hat der Medusa, über deren Körper er steht und die er nur im Spiegel beobachten durfte, das Haupt abgeschlagen, welches er in seiner Linken hält, aber nicht ansieht, denn noch jetzt würde ihn ein Blick darauf versteinern. Er wird es in den Sack stecken, den ihm die Nymphen gegeben haben. Am Postament Reliefs und Statuetten von Zeus, dem Vater des Perseus, Athena, seiner Beschützerin, die das Medusenhaupt erhielt, und Danae, seiner Mutter.

(3) Der Raub einer Sabinerin *(Soldato romano che rapisce una Sabina*, oder kurz *la Sabina)*, Marmorgruppe von Giovanni Bologna aus dem Jahre 1583. Der Meister wollte ursprünglich die drei Lebensalter darstellen (so dass das Werk ein Pendant zu dem Tizian im Palazzo Borghese zu Rom gewesen wäre): das Greisenalter in dem alten, gebeugten Manne, das Mannesalter in dem kräftigen Manne, die Jugend in dem zarten Mädchen. Der gelehrte Benedictiner Vincenzo Borghini, welcher das Modell sah, rieth dem Künstler, sein Werk im obigen Sinne umzugestalten: aus dem Greis wurde der Vater einer Sabinerin, die ein junger römischer Krieger raubt. Zu besserem Verständniss fügte Gian Bologna ein bronzenes Basrelief, den Raub anderer Sabinerinnen darstellend, in das Piedestal ein. Die Ausführung ist ebenso kühn wie leicht.

(4) Pyrrhus, der Polyxena zum Tode schleppt, über den Leichnam des Polydorus und die flehende Hekuba wegschreitend, Marmorgruppe von Pio Fedi, von den florentiner Bürgern der Stadt geschenkt, aufgestellt in der Loggia 14. December 1867. Polyxena war die Tochter des Priamus und der Hekuba und die Geliebte Achills, dessen Sohn sie der Tradition nach auf dem Grabe seines Vaters opferte; dieses Opfer auf der Athener Akropolis dargestellt. Fedi schwebte das vorige Werk vor, ohne dass er die Schönheit desselben erreichte.

(5) Herkules den Centauren Nessus überwältigend, Marmorgruppe von Gian Bologna, angeblich früher an einem Brunnen jenseit des Ponte Vecchio, wohl eine Verwechselung mit einer Bacchusstatue daselbst (1572).

(6) Ajax mit dem Leichnam des Achilles oder nach Visconti (wegen der Wunde unter der rechten Brust) Menelaus mit dem Leichnam des erst von Euphorbus, dann tödtlich von Hektor getroffenen Patroklus, antike Gruppe, Copie eines griechischen Werkes, gefunden ohne drei Arme zu Rom vor der Porta Portese in der Vigna Velli; angekauft und nach Florenz gebracht von Cosimo I. im Jahre 1570; ergänzt von Pietro Tacca und Lodovico Salvetti. Drei Repliken beweisen die Berühmtheit der Gruppe im Alterthum: die erste befindet sich im kleinen Hofe des Palazzo Pitti; die zweite, in einzelnen Stücken erhaltene in der zweiten Abtheilung der *Sala dei Busti* im Pio-Clementinischen Museum zu Rom; die dritte, verstümmelte, der sogenannte *Pasquino*, zu Rom beim Palast Braschi, vgl. *Rom in Wort und Bild*, Seite 128 ff. Wir nehmen an, es sei die Scene vom Anfang des XVII. Buchs der Iliade. Menelaus, eine edle Heldengestalt, blickt unruhig unter den Griechen umher, um zu sehen, wen er in dem kritischen Momente zu Hilfe rufen könne. Der höchst künstlich gearbeitete Helm zeigt einen Kampf der Lapithen und Centauren in Relief; am Visir war rechts und links ein Greif und an der Schuppenkette oder den Bataillebändern ein Panther gebildet.



Ajax mit der Leiche des Achilles.
Antike Marmorgruppe in der Loggia dei Lanzi.

V.

Piazza della Signoria: wer ist der Herr von Florenz? — Das souveräne Volk, das seine Freiheiten stürmisch wahrt und sich nur vor Gott dem Herrn beugt. Als es einst auf dieser Stätte versammelt war, kamen zwei Fremde, die einander suchten; aber wegen der Menschenmenge konnten sie sich nicht finden. Da läutete das Ave Maria — augenblicklich fiel Alles auf die Knie, nur die beiden Heiden blieben stehn. Auf diese Weise fanden sie sich. Aber dieses betende, fromme Volk, das einst Christus zum König ausgerufen hat, war selbst ein königliches Volk.

Piazza della Signoria: wer ist der Herr von Florenz? — Die Familie Medici, der hier alljährlich zu Johanni die toscanischen Städte huldigen. Auf die Medici sind die Lothringer, die

14

Bonaparte und wieder die Lothringer gefolgt; am 15. März 1860 hat der Magistrat vor dem Palazzo Vecchio die Annexion Toscanas an Italien proklamirt. Dieses Volk will eine constitutionelle Monarchie.

Piazza della Signoria: wer ist der Herr von Florenz? — Der, welcher das grosse Loos gewinnt. Es ist der erste Sonntag im Monat Juni, und an diesem Tage wird das Verfassungsfest, das Fest des *Statuto* gefeiert, welches Karl Albert seinem Volke am 8. Februar 1848 freiwillig gewährt hat. Nachmittags wird auf der *Piazza della Signoria* Lotto gespielt oder eine Tombola gemacht. *Si fa alle cartelline;* die Kommission sitzt in der *Loggia de' Lanzi;* der Zudrang ist gross, namentlich vom Lande. Jeder Mitspielende kauft sich einen Zettel, auf welchem fünfzehn Nummern von 1 bis 90 in drei Reihen zu je fünf verzeichnet stehen. Zuerst siegt, wer fünf Nummern in einer Reihe besetzt hat; man nennt dies die *Cinquina*, der Preis ist 100 Lire. Den Hauptsieg trägt davon, wer alle ausgerufenen fünfzehn Nummern besetzt hat: er macht *Tombola* und er bekommt 400 Lire. Das ist ein Schatz, ein Vermögen, eine Erbschaft. Ein simpler Soldat gewinnt sie. Er ist der Herr von Florenz! Er kauft die Stadt wie Cosimo, *Pater Patriae!* Wie er hinuntersteigt, applaudirt das Volk phrenetisch: *es lebe das Heer!* — Und ein armer Bauer, der seit zehn Minuten auf eine einzige Nummer wartete, wirft seinen Zettel fort und sagt: *Mir ist's recht, dass das Männchen gewonnen hat. Habe auch einen Jungen bei den Soldaten.* —

Die Sammlungen der Galleria degli Uffizi.

Es ist das Schicksal aller Kunstwerke, dass sie, nachdem sie den Zweck gehabt haben, der Religion zu dienen, das Leben zu schmücken und grosse Augenblicke festzuhalten, allmählich diesem Zweck entfremdet und unverstanden bei Seite gelegt, wenn nicht barbarisch vernichtet; endlich unter veränderten Verhältnissen von einer neuen Generation wieder hervorgesucht, mit gelehrtem Auge betrachtet und in einem Museum untergebracht werden, wo sie wie die Todten in Grüften beisammen stehn. Für den gedankenlosen Pöbel mag es ein Genuss sein, in das Museum zu laufen, die aufgehäuften Schätze einer *Tribuna* oder eines *Salon carré* anzugaffen und den Blick von einem Venusbild zu einer Madonna und von der Mediceischen Marmorvase zu der Gemme des Protarchus schweifen zu lassen. Für den Kenner ist dieser Genuss nicht frei von Missbehagen. Denn alle Galerien haben etwas Künstliches, Gemachtes, geschmacklos Ueberladenes; die Kunstwerke sind nicht mehr der Räume wegen, sondern umgekehrt die Räume der Kunstwerke wegen da, von welchen letzteren die Bücher melden — woher sie stammen, wie sie hieher kamen und was sie eigentlich bedeuten. Das Götterbild ist einstmals in einem heidnischen Tempel angebetet, die Madonna auf einem Altar verehrt, die Kamee an einem warmen Menschenleibe getragen worden; nicht an eine *Galleria degli Uffizi*, nicht an *Vasi Medicei* wurde gedacht, als sich Harpalus die *Kassandra* oder das *Opfer der Iphigenie* von einem Meister an seinem Mischkrug bilden liess. Nun liegt das Alles auf und übereinander wie in einer Rumpelkammer; eine ungeheure Mumie, aus der die Seele entflohen ist. Gerade uns, die wir eben die Piazza della Signoria und das offene Museum der Loggia de' Lanzi verlassen haben, drängt sich diese Betrachtung auf: der David und die Judith, sie sprachen gewaltig zu uns, weil sie noch zum Leben der Stadt gehörten. Florenz war die erste Stadt Europas, die ein Museum hatte; und die Galerie, in die wir eintreten, enthält eine der reichsten Kunstsammlungen der Welt. Aber es sind nur



Die Uffizien.

disjecta membra; und zwar die zerstreuten Glieder eines dreifachen Menschen, die wir finden: des Heiden, des Christen und abermals des Heiden — mit andern Worten: Reste des klassischen Alterthums, christliche Gemälde und Bilder, in denen das Alterthum wiedergeboren wird. *Invenias etiam disiecti membra poetae.* Der Poet, der die Glieder aller drei Kategorien zusammenhielt, war das Leben.

Erstes Kapitel.

Die Antiken.

Thiere, Menschen und Götter — der Kalydonische Eber und die Molosserhunde — die Mediceische Venus — der Meister Kleomenes — der Apollino und der Schleifer — die Schindung des Marsyas — der beckenschlagende Faun — die Gruppe der Ringer — mit der Ringergruppe zugleich gefunden die Gruppe der Niobe — die Niobiden und der Pädagog — Guido Reni — der sterbende Alexander — der Sturz des Phaethon — Phaethon und Alexander der Grosse — Phaethon und Caligula — Caligula und Drusilla — Livia und Agrippina — die Büste des Claudius — Titus, Julia und Domitian — Schluss.

In der Natur, wie sie nicht sowohl Gott, als vielmehr der dichtende Mensch geschaffen hat, finden wir eine Stufenreihe von organischen Formen, in welcher wir selbst das mittelste Glied darstellen und die man sich auf dem Wege Darwins entstanden denken mag. Zu unterst stehen die Thiere — darauf kommen die Wesen, die halb Thier, halb Mensch sind, wie zum Beispiel die Centauren und die Satyrn — dann folgen die Menschen — über sie gehen wieder die Wesen hinaus, welche halb Mensch, halb Gott sind, wie zum Beispiel die Heroen und die Engel — den Schluss bilden die Götter. Die Marmorbildwerke der Uffiziengalerie scheinen nach diesem System geordnet zu sein, wenigstens fängt dieselbe mit antiken Thierdarstellungen an; das erste was (in dem zweiten Vestibüle) unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist ein (a) antiker Eber, angeblich der kalydonische, aus Marmor, in natürlicher Grösse. Ein Wildschwein, wie es der Jäger in den Toscanischen Maremmen nicht schöner treffen kann — die *Caccia del Cinghiale*, ist ein männliches Vergnügen, dem sich die jungen Toscaner oft winterlang hingeben. Mächtige Formen, starke Läufe, spitziges Gehör, steife und lange Borsten, die am Unterhalse und Hinterbauche nach vorwärts, an dem übrigen Theilen des Körpers nach rückwärts gerichtet sind; auf dem Rücken bilden sie eine Art von Kamm oder Mähne. Das Thier, wahrscheinlich ein griechisches Werk, ist so schön, mit soviel Treue und Sachkenntnis abgebildet und bis ins kleinste Detail mit einer so bewunderungswürdigen Sorgfalt ausgearbeitet, dass es der Grossherzog Ferdinando II. durch Pietro Tacca, einen Schüler des Giovanni Bologna, in Bronze nachgiessen liess, um mit der Kopie den Brunnen auf dem nahen *Mercato Nuovo* zu schmücken; es fungirt hier als Wasserspeier. Ein passender Schmuck; denn feuchte und sumpfige Gegenden bilden unter allen Umständen den Aufenthaltsort des Wildschweins, es suhlt sich täglich im Wasser und schwimmt ausgezeichnet, ja, sein fettreicher Leib hat geradezu etwas Fischähnliches. Ausser dem Eber bemerken wir noch ein springendes Pferd und vor der Thür, welche in den ersten Corridor führt, gleichsam den Eingang des Hauses bewachend, (b) zwei Molosserhunde.



Der Kalydonische Eber.

Die Landschaft Molossis in Epirus, dem heutigen Albanien, erzeugte die schönste Raçe von Hunden im Alterthum; die starken, hochgewachsenen Molosser, deren Hals und Schultern eine Art Löwenmähne deckte, die Vorbilder des *Cerberus*, wurden als Schäfer- und als Jagdhunde geschätzt. Man glaubt hier und im Vatican, in den Hunden am Eingang der *Sala degli Animali*,

Darstellungen derselben zu besitzen. Noch heute führt der Bullenbeisser in der Zoologie den Namen *Canis familiaris molossus*, doch ähnelt der Kopf dieser steinernen Hunde mehr dem eines Schäferhundes.

Indem wir nun in die eigentliche Galerie und in den östlichen Corridor eintreten, können wir es nicht über uns gewinnen, der Reihe nach zu gehen und vor den Köpfen, Statuen und Sarkophagen stehen zu bleiben, die uns hier unter den Gemälden stumm und fragwürdig anblicken. Nein, es drängt uns, die Mediceische Venus zu sehn, der lieblichen Göttin unsere Huldigung darzubringen — unwillkürlich eilen wir den langen Gang hinauf und von Thür zu Thür, bis wir die *Tribuna* finden, wo die hohen Meisterwerke stehn — die achteckige *Tribuna*, wie das Allerheiligste der Uffizien nach Art der Altarnischen in den christlichen Basiliken genannt wird. Da ist sie, die Holdselige lächelt uns an, wie uns der Frühling anlacht, der balsamische Hauch ihres Mundes streift uns — wir gedenken an die Worte des Plutarch, da er von den Werken des Perikleischen Zeitalters sagt: *an Schönheit war jedes derselben augenblicklich alt, an Jugendkraft aber ist es neu bis heute: also blüht in ihnen eine gewisse ewige Heiterkeit, das Antlitz von der Zeit unversehrt erhaltend, als ob sie einen immergrünen Frühling und unsterbliches Leben athmeten* — wir haben sie gesehen, wir haben genug gelebt, wir können sterben.



Die Mediceische Venus.

Die (1) Mediceische Venus ist ein Werk des Bildhauers Kleomenes, den Plinius erwähnt und der aus Athen gebürtig und ein Sohn des Apollodorus war. Das lernen wir aus der griechischen, von florentiner Kritikern, weil sie gern einen berühmteren Meister gehabt hätten, mit Unrecht verdächtigten Inschrift am Piedestal:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΩΕΣΕΝ.

Schon das *ΩΕ* des letzten Wortes, das von rechtswegen *ΕΠΟΙΗΣΕΝ* lauten müsste, lässt auf eine Entstehung nach dem Jahre 403 v. Chr. schliessen; aber wir können die Zeit noch genauer errathen. Plinius nennt eine Gruppe der Musen als Werk des Kleomenes: diese Gruppe brachte Mummius von Thespiae nach Rom. Daraus ergiebt sich die Zeitgrenze nach unten hin: Kleomenes muss vor dem Jahre 146 v. Chr. gelebt haben, in welchem Korinth zerstört ward. Aber auch die obere Grenze lässt sich näher bestimmen. Die Venus des Kleomenes ist offenbar eine Nachahmung der Knidischen Statue des Praxiteles; und Müllers Ansicht hat viel für sich, dass Kleomenes den

Stil dieses grossen Künstlers in Athen wieder zu beleben versuchte. Da nun die Zeit des Praxiteles 363 v. Chr. war, so muss Kleomenes zwischen 363 und 146 v. Chr. gelebt haben.

Noch mehr. Es giebt einen zweiten Kleomenes, der eine vielbewunderte, aber frostige Statue im Louvre schuf, ohne jeden Grund *Germanicus* genannt. Sie stellt einen römischen Redner vor, der die rechte Hand emporhebt; wie die Schildkröte zu seinen Füssen zeigt, als Merkur. Hier nennt sich der Künstler: Kleomenes, Sohn des Kleomenes (*ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ*). Es war vermuthlich Kleomenes junior, der Sohn unseres Kleomenes, denn dieser Name ist in Athen selten, wir können kaum annehmen, dass ein anderer Kleomenes sein Vater gewesen sei; und nichts unter den alten Künstlern gewöhnlicher, als dass der Sohn die Profession des Vaters wählte. Nun ist es aber wiederum unwahrscheinlich, dass ein athenischer Bildhauer die Statue eines Römers in Gestalt eines Gottes gemacht haben sollte, ehe die Macedonischen Kriege die römischen Heere auf den Boden Griechenlands führten. Kleomenes junior wird deshalb nach 200 v. Chr., vermuthlich nach der Schlacht bei Kynoskephalä, thätig gewesen sein. So lebte der Vater ungefähr 220 v. Chr.

Ob das Relief *die Opferung der Iphigenie* oder (nach Anderen) *der Alcestis* auf einem runden Altar im südlichen Corridor unserer Galerie, welches ebenfalls die Inschrift *ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ* trägt, vom Vater oder vom Sohn oder von einem dritten und jüngeren Kleomenes stammt, dessen Namen Raoul-Rochette publicirt hat, lässt sich nicht entscheiden.

Gefunden wurde die Mediceische Venus im XVI. Jahrhundert, notabene ohne Arme, so dass man den Meister für die etwas affektirte Haltung der Hände nicht verantwortlich machen darf; und zwar im Portikus der Octavia zu Rom oder in den Gärten des Nero. Cardinal Ferdinando, der nachmalige Grossherzog Ferdinand I., schmückte mit ihr seine Villa auf dem Monte Pincio. Im Jahre 1677 unter Cosimo III. kam sie mit Erlaubniss des Papstes Innocenz XI. nach Florenz; leider war sie während des Transports in elf Stücke zerbrochen und musste nicht nur ergänzt, sondern auch selbst zusammengesetzt und künstlich geglättet werden. Was man nach dem allen von dem Wunderwerke sieht, ist das.

Eine *Anadyomene*, die nackt aus dem Meere aufgetaucht ist und, im Gefühle ihrer jugendlichen Schönheit in die Ferne blickend, das Gesicht nach der linken Seite wendet, während sie mit der rechten Hand die Brust, mit der linken die Scham zu bedecken sucht; denn, sagt Ovid,

ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,
protegitur laeva semireducta manu.

Der rechte Fuss tritt zurück und berührt den Boden mit den Zehen, so dass sich das Knie leise beugt; das Standbein ist das linke, neben welchem sich ein anderes Geschöpf des Meeres, der Delphin, überschlägt. Auf letzterem spielen zwei Liebesgötter: der eine, ein Symbol der irdischen Liebe, sitzt ihm, trübsinnig und gesättigt zur Erde blickend, auf dem Kopfe; der andere, ein Symbol der himmlischen Liebe, klettert froh an seinem Schwanze empor. Sie werden auch *Eros* und *Anteros* genannt. Beide Füsse der Göttin sind ausserordentlich schön geformt. Unvergleichlich ist die Leichtigkeit der Stellung, die Formen sind die der ersten Jugendblüte, glatt, zart und weich, das Grübchen im Kinn verleiht dem holden Antlitz einen anmuthigen Reiz. Das Auge ist feingeschlitzt, das untere Augenlid wie gewöhnlich etwas heraufgezogen. In den Ohrläppchen bemerkt man Löcher für Ohrringe. Die Grösse ist die natürliche, die Venus, ganz aufrecht gedacht, etwa 1,73 m hoch ($5\frac{1}{2}$ griechische Fuss, $7\frac{1}{2}$ römische Palm).

So stands the statue that enchants the world,
So bending tries to veil the matchless boast,
The mingled beauties of exulting Greece.*)

Thomson, *Summer.*

*) So steht die Statue, welche die Welt bezaubert; so sich biegend sucht sie die unvergleichliche Herrlichkeit ihres Leibes und die vereinigten Reize des frohlockenden Griechenlands zu verschleiern.

Da wir nun einmal in der Tribuna sind, betrachten wir gleich die übrigen vier berühmten Marmorbildwerke dieses Raumes, zunächst den ein Gegenstück zur Mediceischen Venus bildenden, bereits von den Alten als Zwillingsbruder der Aphrodite betrachteten (2) Apollino.

So, das heisst der *kleine* oder *junge Apollo*, ein italienisches Diminutivum, wird eine Apollostatue genannt, die den Gott ausruhend, an einen Baumstamm gelehnt und den rechten Arm über das Haupt schlagend darstellt. *Acti labores jucundi.* Der zarte und elegante, knabenhaft zierliche Körper ist nackt, das Haar über der Stirn wie gewöhnlich in eine Schleife *(Crobylus* oder *Corymbus)* gebunden; Bogen und Köcher hängen an dem Stamme. Unter den Apollostatuen möchte man vorzüglich den sogenannten *Eidechsentödter (Sauroktonos)* des Praxiteles vergleichen, von dem wir in Rom eine Kopie gefunden haben; ein *Apollino* dürfte auch der Jünglingstorso im Cabinet des Hermaphroditen, hier, gewesen sein, den der Grossherzog Cosimo I. von Stefano Colonna aus Palestrina zum Geschenk erhielt und den Benvenuto Cellini als *Ganymed* restaurirt hat. Man nimmt an, dass unser *Apollino* ursprünglich in einem Gymnasium gestanden habe; später kam auch er in die Villa Medici zu Rom. Das Original dürfte griechisch gewesen und ins IV. Jahrhundert v. Chr. zu setzen sein. Sachlich schliesst sich der im Mythus des Apollo vorkommende


Apollino.

(3) Schleifer an (italienisch *Arrotino*, französisch *Rotateur* oder *Rémouleur*, römisch *l'Aguzza-Cultelli*). Ein nackter, nur mit einem *Amiculum* bekleideter Mann von kräftigem, aber unedlem Körperbau hat sich auf ein Knie niedergelassen, um ein sichelartiges Messer auf einem Stein zu schleifen, blickt aber von seiner Arbeit auf und scheint ängstlich und mit gespannter Aufmerksamkeit zu horchen. Man nimmt nun an, dass dieser Mann einen Barbaren und zwar den Scythen vorstelle, welcher von Apollo den Auftrag erhielt, den Marsyas zu schinden. Athena hatte einmal, als sie die Flöte blies, im Wasser ihr Spiegelbild gesehen und das Instrument, weil sie bemerkte, wie sehr es das Gesicht entstelle, ärgerlich weggeworfen. Marsyas, ein phrygischer Satyr oder Bauer (eigentlich der phrygische Fluss Marsyas, an dessen Ufer das Rohr der Flöte wuchs), Marsyas hob es auf; er blies hinein, und die Flöte, welche noch den göttlichen Odem in sich hatte, gab einen wundervollen Ton. Stolz auf seinen Erfolg, vermass sich Marsyas, den Apollo zu einem musikalischen Wettkampf herauszufordern, unter der Bedingung, dass der Sieger mit dem Besiegten machen könnte, was er wollte. Die Musen oder nach Anderen die Einwohner der Stadt Nysa, der Geburtsstadt des Bacchus, sollten entscheiden. Apollo spielte auf der Zither, Marsyas blies die Flöte; und erst als der erstere zu seinem Spiel zu singen anfing, wurde ihm der Preis zuerkannt. Ganz denselben Wettstreit (der offenbar den Wettstreit zwischen der Dorischen Zither und der Phrygischen Flöte überhaupt, respective zwischen Apollodienst und Cybeledienst und das Durchdringen des ersteren bedeutet) kennt die Sage auch zwischen Apollo und Pan, ja dieser wird mit jenem oft verwechselt, daher Midas, der König von Phrygien, der zwischen Apollo und Pan richten sollte, dies gelegentlich auch zwischen Apollo und Marsyas thut und hier zu Gunsten des Flötenspielers entscheidet. Um nun den Marsyas für seine Anmassung zu strafen, hing ihn Apollo an einen Baum und zog ihm bei lebendigem Leibe die Haut ab, wie das dem heiligen Apostel Bartholomäus geschah. Ein Marsyas wurde daher auf den Marktplätzen der alten Städte, wie bei uns eine Rolandssäule, aufgestellt, nicht als Sinnbild der Freiheit, sondern als warnendes Beispiel

für ungebührliche Anmassung; die Statue des Marsyas auf dem Forum in Rom ist durch die Anspielungen der römischen Dichter wohlbekannt, und aufgehängte Marsyasse finden sich in unserer Galerie, im dritten Corridore, mehrfach. Aber auch sonst war die Geschichte des Marsyas ein Lieblingsgegenstand der Kunst, und es kommen bei dieser Gelegenheit einige Nebenzüge zu Tage, mit denen sie ausgeschmückt worden ist. Auf einem Herculanischen Gemälde sehen wir den lorbeerbekränzten Apollo als Ueberwinder auf einem Sessel sitzen; in der Linken hält er die Leier, in der Rechten das Stäbchen, womit er die Saiten anschlug. Neben ihm steht eine Muse, zu den Füssen des Gottes Olympus, der Schüler des Marsyas und gleich ihm ein berühmter phrygischer Flötenspieler, welcher für seinen Lehrmeister bittet. Dieser ist an einen Baum gebunden; vor ihm auf der Erde liegen die beiden Pfeifen, und ein Scythe mit einem Messer ist im Begriffe, die Exekution an Stelle des Apollo zu vollziehen. Mit noch grösserer Ausführlichkeit ist die Scene in einem Relief der Villa Borghese, an der dreieckigen Basis eines Candelabers in der *Galleria de' Candelabri* und an einem Sarkophag der Villa Doria-Pamfili dargestellt. Apollo steht in der Mitte, die Zither auf einem Dreifuss, den linken Fuss auf einem Greif. Neben ihm auf der einen Seite Mercur und Diana, auf der andern der obenerwähnte Midas, der sein Urtheil zu beschönigen sucht; er erhielt bekanntlich zur Strafe Eselsohren. Rings umher zerstreut die Musen, hinter Midas Athena, neben Midas Bacchus, den Marsyas bedauernd. Cybele, die phrygische Naturgöttin, um deren Schicksal es sich im letzten Grunde handelt, sitzt Apollo gegenüber, die Augen mitleidsvoll auf den angebundnen, ihren Dienst vertretenden Marsyas gerichtet; derselbe hat die phrygische Mütze auf; zu seinen Füssen ein Jüngling mit einem Schilfrohr in der Hand, vielleicht der Fluss Marsyas, welcher der Sage nach aus seinem Blute entsprang und seine Flöten in den Mäander trug. Zwei Henkersknechte sitzen auf der Erde, der eine, der

Der Schleifer.

vorhin erwähnte Scythe, schleift das Messer. Uebrigens kann man nicht gerade sagen, dass derselbe bestimmt ist, den grausamen Befehl Apollos auszuführen; möglicherweise wetzt er nur das Messer und der Gott schindet den Marsyas eigenhändig.

Die öffentlichen Sklaven, welche die Gerichts- und Polizeidiener machten, waren in Athen gewöhnlich Scythen; am Bosporus, wo der grosse Markt für scythische Sklaven war, pflegte man sie zu diesem Zweck zu kaufen. *Scythe* war überhaupt in Griechenland Sklavenname, wie *Dacier (Davus)* in Rom und wie *Slawe* in Deutschland *(Sklave)*. Aus diesem Grunde wurde der Scherge, der dem Apollo bei seinem Strafgericht behilflich war, zu einem Scythen, also zu einem Walachen oder Russen gemacht — um so passender als die Scythen selbst ihre Feinde zu skalpiren pflegten.

Diesen *Scythen* soll also der Schleifer in der Tribuna vorstellen — man verfehlt nicht, seinen Kopf kosakenähnlich zu finden, in seinen Zügen, völlig unmotivirt, eine Mischung von Vergnügen und Wildheit zu erkennen, während er doch vielmehr ängstlich aufschaut und inne hält; und das ganze lebensvolle Werk, das nebenbei nur eine antike Kopie sein soll, der Pergamenischen Schule zuzuschreiben, welche in der Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten des Barbarentypus besonders glücklich war. Man müsste dabei annehmen, dass es zu einer grossartigen Gruppe freistehender Statuen gehört habe, welche Gruppe die Schindung des Marsyas genau so vor Augen stellte wie vorhin das herculanische Gemälde oder das Relief; denn den Sklaven allein würde niemand abgebildet haben. Schon das ist nicht recht wahrscheinlich. Eine figurenreiche Gruppe, im Massstab dieses Schleifers ausgeführt, wäre ein kompendiöses, aber künstlerisch unmögliches Werk gewesen, weil ohne jene Einheit, die sich mit diesem Stoffe wohl auf einem Gemälde oder auf einem Relief, aber in der eigentlichen Plastik schwer erreichen lässt; denn sie fiel hier sichtbar in zwei Gruppen auseinander, von denen die eine den Apollo, die andere, etwa einer *Kreuzigung* entsprechend, den Marsyas zum Mittelpunkte hatte. Zudem bot der *Marsyas* zu einer so umständlichen Behandlung kaum die rechte Veranlassung. Wie seltsam wäre es endlich, wenn sich (im XVI. Jahrhundert bei den römischen Ausgrabungen) nur dieser verhältnissmässig kleine Rest der Gruppe gefunden hätte? — Der *Scythe* müsste gerade einem Kenner so gefallen haben, dass er ihn ganz allein wiederholen liess. Und doch ist er ganz offenbar nur eine Nebenperson in einer *Schindung des Marsyas*.

Darum erscheint mir eine andere Deutung des schönen Werkes, das der Kardinal Ferdinando von einem gewissen Niccolò Guisa kaufte und das, bereits A. D. 1556 von dem bekannten Gelehrten Ulisse Aldrovandi publizirt, um 1678 mit der Venus nach Florenz kam, nicht nur interessanter, sondern auch angemessener. Es ist der berühmte Augur Attus Navius, der Wunderthäter aus der Legende des Tarquinius Priscus, welcher vor den Augen des Königs einen Wetzstein mit einem Rasirmesser zerschnitt und dem auf dem Comitium, am Aufgang zum Senatsgebäude, der Stätte, wo das Wunder geschah, eine Statue errichtet ward, neben der Statue wurde der Wetzstein aufbewahrt. Diese Deutung hat den unbestreitbaren Vorzug, dass sie die beiden charakteristischen Attribute, das Messer und den Schleifstein (der freilich nicht zerschnitten wird) thatsächlich erklärt. Legt man auf dieselben keinen Wert, so lässt sich folgendes anhören. Es ist der römische Sklave Vindicius, der im Jahre 509 v. Chr., als die Tarquinier vertrieben worden waren, in dem dunkeln und einsamen Hause der Aquillii zufällig Zeuge war, wie sich die Söhne des Brutus, Titus und Tiberius, mit andern jungen Römern unter fürchterlichen Ceremonien zur Restauration des Königthums verschworen, und welcher die Republik rettete, indem er den Konsuln Anzeige von dem Complott erstattete:

occulta ad patres produxit crimina servus. Juvenal VIII, 266.

Er erhielt zum Lohn die Freiheit und das römische Bürgerrecht; er soll der erste Sklave gewesen sein, der mit dem Stabe, der *Vindicta*, freigelassen ward, vgl. *Rom in Wort und Bild*, Seite 297. *Man bemerkt leicht*, sagt Jean Baptiste Dubos, *dass dieser auf den Schleifstein niedergebückte Sklave, der einzig und allein mit seiner Arbeit beschäftigt scheint, nichtsdestoweniger zerstreut ist und nicht darauf achtet, was er thut, sondern was er hört. Diese Zerstreuung offenbart sich in seinem ganzen Wesen, namentlich in den Händen und im Kopfe. Seine Finger haben zwar die richtige Lage, sie drücken auf das Messer und auf den Griff desselben, aber sie halten inne. Wie alle, die horchen und fürchten, man könnte sie ertappen, zieht der Sklave unwillkürlich die Pupille in die Höhe, um den Gegenstand zu erblicken, ohne den Kopf zu erheben, wie er ihn ohne seine prekäre Situation natürlicherweise erheben würde.* Plutarch erzählt allerdings im *Poplicola*, dass sich Vindicius hinter einer Kiste (λάρναξ) verborgen habe; und wenn er auch die Freiheit erhielt, so lesen wir doch nicht, dass ihm eine Statue gesetzt worden wäre, wie sie Brutus allerdings auf dem Kapitol bei den Bildsäulen der sieben römischen Könige erhielt, vgl. *Rom in Wort und Bild*, Seite 145. Der Brutuskopf in Bronze zu Rom ist vermuthlich später nach jener Statue gemacht worden; so müsste auch der *Schleifer* ein spät, in einer Zeit grösserer Meisterschaft, entstandenes Nachbild sein. Deshalb haben wieder andere Gelehrte an den Freigelassenen des Flavius Scaevinus: Milichus gedacht, der Nero die erste Nachricht von der Verschwörung Pisos gab (A. D. 66). Zur Sache bemerken wir noch, dass der Schleifstein nicht radförmig ist und nicht durch den Fuss in Umdrehung versetzt wird, mithin der Ausdruck *Arrotino*, der von *Ruota*, Rad, kommt, strenggenommen unstatthaft erscheint. Schleifmühlen, wie sie bei uns auf den Strassen aufgestellt werden, kannten die Alten wohl, auf einem geschnittenen Steine tritt der Liebesgott die Kurbel einer solchen, seine Pfeile schärfend, wie es Horaz beschreibt (*ardentes acuens sagittas Cote cruenta*, Ode II, 8, 15).



Der beckenschlagende Faun.

(4) Beckenschlagender Faun; Kopf und Arme von Michelangelo ergänzt. Der prächtige Kumpan des Bacchus arbeitet mit Händen und Füssen. In den Händen hat er

tellerförmige Metallscheiben mit breiten, flachen Rändern und concavem Centrum, an dem die als Handgriffe dienenden Lederriemen befestigt sind; wie es scheint, hat er sie eben zusammengeschlagen; weil sie aber nur den Rhythmus scharf markiren sollen, so dämpft er den schwirrenden Klang des einen Beckens mit den Fingern der rechten Hand, an deren einem ein Ring bemerkbar ist. Diese Becken heissen *Cymbala*. Zugleich schlägt er mit dem rechten Fusse den Takt. Er trägt nämlich alterthümliche Sandalen, das heisst Sohlen von Holz, die um den Oberfuss mit Riemen befestigt sind. Die rechte Sandale ist ausserordentlich dick und unter den Zehen horizontal gespalten; in dem Spalt steckt eine Art Spielzeug, nämlich ein kleines, aus zwei Metallplatten bestehendes Instrument, welches quietscht, so oft er die klaffende Sohle niedertritt. Weil eine solche Sohle so hoch war wie ein Bänkchen, so führte sie den Namen *Scabellum* oder *Scabillum*, Diminutiv von *Scamnum* = *Scab-num;* die Griechen nannten derartige Holzschuhe *Κρουπέζια*, Diminutiv von *Κρούπεζα*, ein Plural und soviel wie Holzschuhe schlechthin. Viele Darstellungen dieses Instruments sind aus dem Alterthum erhalten, gewöhnlich hatten es die Flötenbläser am Fusse, die Hauptmusikanten, die bei keinem Opfer und bei keiner Feierlichkeit fehlen durften: sie gaben damit im Theater Anfang und Schluss des Aktes, oder den Takt bei einem Concerte an. Eine Gruppe des Britischen Museums in Thon enthält zum Beispiel einen Menschen, der die Doppelflöte (*Tibiae pares*) bläst und den Takt mit dem *Scabellum* schlägt; ein marmorner Sarkophag im Pio-Clementinischen Museum zeigt eine Frau, welche die Phrygische Flöte (*Tibia Phrygia*) bläst und ebenfalls mit dem *Scabellum* dazu quietscht. Im Kapitolinischen Museum, in der Vorhalle, steht dagegen eine Bacchantin, die wie unser Satyr Holzschuh und Becken hat. Der letztere wurde in Rom gefunden und bereits von Lorenzo il Magnifico gekauft (A. D. 1490).

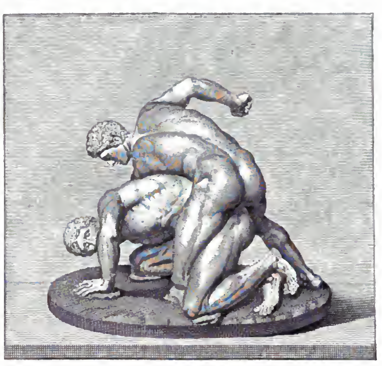
Bei einem Fest in Argos, bei den sogenannten *Sthenia*, wurde der Ringkampf mit Musik begleitet; wir mögen uns also vorstellen, der Faun schlage seine Becken zu der heissen Arbeit, in der wir an letzter Stelle die beiden Athleten begriffen sehen.

(5) Gruppe der Ringer (italienisch *la Lotta*, französisch *les Lutteurs*, englisch *the Wrestlers*), ausgezeichnetes, leider vielfach und nicht immer glücklich ergänztes Werk; höchst wahrscheinlich eine Schöpfung des formenmächtigen Myron, der die menschliche Gestalt in den schwierigsten Stellungen festzuhalten liebte und dessen *Ringer* Plinius erwähnt. Zwei Jünglinge ringen auf der Erde mit einander; ihre nackten Körper sind knäuelartig verflochten und verstrickt, der eine hat den andern untergekriegt, er umklammert ihn wie mit Eisen und lässt ihn nicht wieder auf. Er hat sein linkes Bein fest um das seines Gegners geschlungen — dieser sucht sich mit Hilfe des freigebliebenen linken Arms und rechten Knies wieder zu erheben — aber sein rechter Arm ist bereits von der kräftigen Faust des Siegers an der Handwurzel gepackt und wird nach hinten in die Höhe gedrückt. Wir sehen daraus, dass es die zweite Art des Ringens war, welche die Griechen *Ἀλίνδησις* oder *Κύλισις*, das heisst, das *Wälzen* nannten und welche darin bestand, dass der Athlet seinen Gegner, nachdem derselbe zu Boden gefallen war, auf ihm liegend am Aufstehen hinderte und dass sie den Kampf in dieser liegenden Stellung fortsetzten, bis sich der eine für besiegt erklärte. Die erste, ältere, beim Homer und bei den grossen griechischen Nationalspielen allein übliche Art war die sogenannte *Πάλη ὀρθή* oder *ὀρθία*, das *aufrechte Ringen*, wo die Athleten nur stehend mit einander kämpften und der Gang aus war, sobald der eine von dem andern in die Luft emporgehoben und zu Boden geworfen ward; dann erlaubte ihm sein Gegner aufzustehn und, wenn er wollte, einen neuen Gang zu wagen; fiel indessen derselbe Athlet dreimal auf die Erde, so war der Sieg entschieden und der Gefallene durfte nicht ein viertes Mal losgehn. Darauf passt die schöne Schilderung eines Ringkampfes in der Iliade (XXIII, 710 ff), wo die Kämpfer, Ajax und Odysseus, noch mit einem Gurt um die Lenden in

den Kampfkreis treten und, sich einander mit den Händen umschmiegend, wie die Dachsparren eines hohen Hauses gegen einander lehnen:

Beiden knirschte der Rücken, vom ehernen Reife der Arme
Angestrengt und umwunden; und niederströmte der Schweiss rings;
Blutige Striemen bedeckten in Menge die Seiten und Schultern —
Also suchte jeder begierig den Preis zu gewinnen.

Das Wälzen kam erst in späteren Zeiten auf, bei den kleineren Spielen, aber, als letzter Theil des rohen *Pancratiums*, auch bei den Olympischen. In dem *Pancratium* genannten gymnischen Wettkampf, der nach der Epoche Caligula's auch in Rom populär wurde, konnte der Eine den Andern wie er wollte, ringend oder boxend, mit Fussstössen, Beinstellern, kurz mit jedem beliebigen Mittel zu Falle bringen und dann die Balgerei auf der Erde fortsetzen, so dass ein Wälzer wie vorhin begann, er hiess aber in diesem Falle nicht Ἁλίνδησις, sondern Ἀνακλινοπάλη, d. i. das *Lagerringen*; dasselbe dauerte, bis sich der Eine für besiegt erklärte oder bis er tot war. Auch hier durfte, im Gegensatz zum blossen Ringen, gestossen, gedrosselt, gebissen, gekratzt, kurz jede Kraft des unbewehrten Körpers angewendet werden. Man kennt das Schicksal des Pankratiasten Arrhachion, der um 505 v. Chr. in den Olympischen Spielen auftrat und am Boden liegend von seinem Gegner an der Kehle gepackt und gewürgt ward: es gelang ihm, demselben eine Zehe so gewaltsam umzudrehn, dass der Gegner vor Schmerz nachliess und zum Zeichen, dass er überwunden sei, einen Finger in die Höhe hob. In gleichem Augenblick gab Arrhachion den Geist auf. Die Kampfrichter krönten ihn trotzdem und erklärten den Todten für den Sieger. Unsere beiden *Ringer* könnten daher wohl auch zwei *Pancratiastae* sein, ja, man hat sie dazu gemacht, als man den rechten Arm des Obsiegenden ergänzte und denselben zum Faustschlag ausholen liess. Dagegen hätte man in diesem Falle andere Köpfe aufsetzen müssen als die gegenwärtigen, welche den Niobidentypus zeigen; denn beim *Pancratium* wurde das Haar wie bei den Indianern auf dem Schopfe zu einem Büschel (*cirrus*) zusammengebunden, damit man sich nicht daran fassen konnte. Den Körper ölten sich die Ringer wie die Pancratiasten ein und bestäubten ihn dann mit feinem Sand (Ἀφή), um sich gegenseitig besseren Griff und Anhalt zu gewähren; der Kampfplatz selbst war ebenfalls mit Sand bestreut.



Die Gruppe der Ringer.

Wie bei uns, treten auch in Italien noch heute bisweilen Ringer auf, gewöhnlich gegen Ende des Sommers in den Ballhäusern: die Arena ist mit Sägespänen bestreut, der Athlet *Floh* ringt mit dem Athleten *Kreuzer* um die Palme des Sieges, die von den modernen *Agonotheten* zuerkannt wird. Auch auf Turnfesten wird wohl hie und da gerungen; namentlich in der Schweiz kommt man leicht zu einem *Schwingen*, das eine besondere Art des Ringens ist. Die werthvolle Uebung verdiente wie bei den Alten volksthümlich zu werden. Sie wussten, wie wohlthätig das Ringen auf dem Boden für die Eingeweide, das Pfortadersystem und überhaupt die untere Hälfte des Körpers (nicht so für den Kopf); und das aufrechte Ringen für die obere Körperhälfte sei. Dieser heilsamen Wirkung wegen wurde der Ringkampf nicht bloss auf den Palästren, sondern auch in den Gymnasien betrieben, und im Jahre 632 v. Chr. das Knabenringen bei den Olympischen Spielen, sowie bald nachher bei den andern grossen Spielen, in Athen bei den Eleusinien und den Theseen eingeführt.

Die Ringergruppe wurde A. D. 1583 zu Rom in der Nähe des Laterans zugleich mit zwölf Statuen der Niobegruppe aufgefunden. Der Cardinal Ferdinando de' Medici, der spätere Grossherzog Ferdinando I., erkaufte die vierzehn Statuen für 1500 Scudi und stellte sie in seiner Villa auf dem Monte Pincio auf, wo um das Jahr 1600 Guido Reni nach ihnen, wie nach der Venus, studirte; die *Venus von Medici* und die *Niobe* waren, wie er selbst sagte, die Modelle Guido Reni's. Die *Ringer* kamen dann A. D. 1677 mit der *Venus* und dem *Schleifer* in die Uffizien, die (inzwischen um sechs Figuren vermehrten) *Niobiden* wurden dagegen erst A. D. 1775 unter dem Grossherzog Pietro Leopoldo I. nach Florenz gebracht und unter Grossherzog Ferdinando III. in den Uffizien aufgestellt, und zwar in einem eigens für sie erbauten Saal, der an den westlichen Corridor anstossenden *Sala della Niobe* (1794). Es erscheint daher angezeigt, dass wir, aus der Tribuna hinaustretend, zunächst besagten Niobidensaal aufsuchen.

(6) **Die Gruppe der Niobe mit ihren Kindern**, sieben Söhnen und sieben Töchtern, und dem Erzieher derselben. *Ταντaλὶ παῖ Νιόβα, κλῦ' ἐμὰν φάτιν ἄγγελον ἄτας.*[1]) Die Niobe war eine Tochter des Tantalus, die Schwester des Pelops und die Gemahlin Amphions, des musikalischen Königs von Theben, dem sie sieben Söhne: Sipylos, Agenor, Phädimos, Ismenos, Eupinytos, Tantalos und Damasichthon; und sieben Töchter: Ethodäa, Kleodoxa, Astyoche, Phthia, Pelopia, Astykrateia und Ogygia gebar. Wir geben die Namen nach der *Bibliothek* des Apollodorus. Stolz auf die Zahl ihrer Kinder, erhob sie sich über die Göttin Leto, die Mutter des Apollo und der Artemis, nur zweier. Es heisst, sie wollte auf den Altären der Leto nicht mehr opfern, weil ihr selber Opfer und Anbetung gebührten. Empört über solche Anmassung, beklagte sich die Göttin bei ihren Kindern und forderte Rache. Apollo und Artemis nahmen sie in unerhörter Weise. Sie erschossen alle vierzehn Kinder der Niobe: die Söhne fielen unter den unsichtbaren Pfeilen des Apollo, die Töchter unter denen der Artemis. Und zwar erfolgte das Strafgericht nach Homer zu Theben vor den Augen der Mutter im Hause des Amphion; andere Dichter verlegen es nach aussen und lassen die Söhne bald auf dem waldigen Kithäron bei der Jagd, bald bei gymnastischen Uebungen auf einer Ebene bei Theben hingerafft werden, erst dann kommen die Töchter an die Reihe, die bei der Schreckensbotschaft auf die Wälle eilen, wie denn die Sage mannigfaltig modificirt und ausgeschmückt worden ist. In Florenz scheint das Terrain der rauhe Fels eines Gebirges zu sein, doch dürfte dieser Schein trügen, da die Königin-Mutter dabei ist, auch niemand ein Jagdkostüm trägt, ausgenommen etwa der Hofmeister. Neun Tage lang blieben die Leichen in ihrem Blute liegen; am zehnten Tage begruben sie die Götter. Amphion nahm sich aus Verzweiflung das Leben; die niedergeschmetterte Mutter aber litt es nicht mehr an der Unglücks-

[1]) Niobe, Tantaluskind, vernimm die unselige Botschaft.



Mutter und Kind aus der Niobiden-Gruppe in den Uffizien.

stätte, sie ging nach Lydien an der Westküste Kleinasiens zu ihrem Vater Tantalus. Sie stieg den Berg Sipylus hinauf und benetzte ihn mit ihren Thränen. Unbeweglich sass sie — das Leben war von ihr gewichen — ein Gott hatte sie in Stein verwandelt.

Die Niobe ist für manche unglückliche Mutter sprichwörtlich geworden, ja, man hat bald die Stadt Rom, bald Italien, bald Polen *die Niobe der Nationen (The Niobe of Nations)* zu nennen beliebt. Die Veranlassung zu der Sage mag eine Pest gegeben haben. Apollo und Artemis sind Lichtgottheiten, ihre stehenden Attribute, Bogen und Pfeile, bedeuten Strahlen, und die brennenden Sonnenstrahlen betrachtete man als Ursachen ansteckender Krankheiten. Wenn es also heisst, dass Apollo und Artemis die vierzehn Kinder der Niobe mit ihren Pfeilen tödteten, so will das sagen, dass alle ihre Kinder an der Pest starben; darauf deutet auch der Umstand, dass sie niemand begraben wollte. Die Versteinerung der Mutter wird niemand Wunder nehmen — sie ist ein schönes Sinnbild ihres ungeheuren Schmerzes, der ihr die Sprache und die Besinnung raubte, dass sie starr und unbeweglich auf einem Flecke stand. Weshalb sie nun aber erst nach Kleinasien wandern und die Last ihrer Schmerzen auf den Sipylus tragen musste, der zwar mit den Schicksalen ihres Hauses eng verknüpft, aber doch unverhältnissmässig weit abgelegen war? — Ah, weil hier bis auf den heutigen Tag eine gramgebeugte und unablässig weinende Frau zu sitzen scheint. Ein Naturspiel, wie der Ludwig XVI, den der Traunstein bei Gmunden, oder wie der Napoleon I, den der Montblanc darstellt: die Umrisse des letzteren haben, von Genf aus gesehen, in der That Aehnlichkeit mit dem Profil des Corsen, wenn man den Corridor für die Lippen, die *Rochers Rouges* für Nase und Augen, die Calotte für das welthistorische Hütchen nimmt. Pausanias erzählt, er habe den Berg Sipylus besucht und die Gestalt der Niobe in dem natürlichen Felsen erkannt; in der Nähe habe er nur formlose Vorsprünge und Abgründe, in einer gewissen Entfernung aber ganz deutlich ein anscheinend in Thränen gebadetes und trauerndes Weib gesehn. Ein bestimmter Standpunkt ist natürlich zur Entdeckung derartiger Aehnlichkeiten immer erforderlich, von einem solchen Standpunkt hat man die Illusion, wie gesagt, noch.

Noch besser hat man sie freilich in den florentiner Uffizien, wenn man den richtigen Standpunkt einnimmt, denn hier ist sie, die versteinerte Niobe — wie Hamlet sagt, *like Niobe, all Tears.* Die Geschichte der Niobe und ihrer Kinder, der Augenblick des ergehenden Strafgerichtes, wurde von den alten Künstlern gern zum Vorwurf genommen, an Sarkophagen sieht man häufig den *Tod der Niobiden*, zum Beispiel an einem in der *Galleria de' Candelabri*; aber keine unter den antiken Darstellungen ist berühmter als jene die Mutter in der Mitte ihrer fallenden Kinder wiedergebende Marmorgruppe, welche, die alten Kunstkenner lassen die Frage selber unentschieden, Praxiteles oder Scopas in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts vor Christus geschaffen hatte. Wahrscheinlich war sie ein Werk des letzteren und für den Apollotempel der Stadt Seleucia in Cilicien, einer Landschaft im südlichen Kleinasien, bestimmt; vermuthlich füllte sie das Giebelfeld dieses Tempels, sodass die Mutter in der Mitte stand und die Kinder von beiden Seiten auf sie zu eilten. Eine im Niobidensaal befindliche Zeichnung von Cockerell sucht das anschaulich zu machen; um sie uns mit den Figuren zu reconstruiren, müssen wir die beiden Reihen der Kinder an den Wänden des Saales in Gedanken wie Flügel ausbreiten, sodass sie in eine Linie mit der Mutter kommen. Im Jahre 38 v. Chr. wurde die Provinz Cilicien von dem Quaestor C. Sosius, einem Anhänger des Antonius, verwaltet und von diesem die Gruppe im Jahre 34 v. Chr. nach Rom gebracht. Sie kam hier in den Tempelbezirk des *Apollo Sosianus* zu stehen, eines Apollo von Cedernholz, den derselbe C. Sosius von Seleucia nach Rom gebracht hatte und der nach ihm hiess; vielleicht dass sie auch hier das Giebelfeld schmückte. Diese Originalgruppe ist untergegangen, sie war aber mehrfach nachgebildet worden, und eine nicht ganz vollständige Nachbildung ist die florentiner Statuenreihe, deren Grundstock,

wie gesagt, nebst andern nicht dazu gehörigen Statuen A. D. 1583 zu Rom in der Nähe des Laterans, in einem Weinberg gefunden worden ist. Es waren zwölf für die Betrachtung von einer Seite und von unten berechnete Statuen beiderlei Geschlechts, die man die *Niobiden* und mit den obigen Namen taufte, wenngleich einige darunter der Gruppe so gut wie die *Ringer* fremd sein und etwas anderes vorstellen dürften. Die später hinzugefügten sind nur zum Theil neue, bisher noch nicht vertretene Glieder der Gruppe, bald blosse Repliken, bald der Gruppe gleichfalls fremd. Dagegen besitzen andere Sammlungen, zum Beispiel der Vatikan, das Capitolinische Museum, die Münchener Glyptothek und die Antikensammlung zu Dresden, Exemplare, welche die Uffizien nicht haben, und Exemplare, welche werthvoller sind als die der Uffizien. Woraus folgt, dass die florentiner Gruppe nicht complett, nicht absolut einzig und nicht durchweg ersten Ranges ist. Dennoch gewährt das was da ist zusammengenommen eine überraschende Anschauung von dem grossen Werke — Apollo erscheint uns, wie er in den ersten fünfzig Versen der Iliade geschildert wird — man hört den silbernen Bogen klingen und die unfehlbaren Pfeile von Himmelshöhen kreuzweis durch die Lüfte schwirren. Denn dort oben sitzen rechts und links die göttlichen Schützen, unerbittlich, mit Blitzesschnelligkeit senden sie Tod und Verderben über ein ganzes Geschlecht herab, die armen Kinder stieben auseinander wie Tauben, wenn der Habicht auf sie stösst, sie eilen wie Küchlein unter die Flügel ihrer Mutter — umsonst; vierzehn junge Seelen sind ausgeblasen wie ein Licht, vierzehn blühende Leiber hingestreckt wie eine Blume — und die königliche Mutter, die ein vierzehnfältiges Glück in einem Windhauch zusammenstürzen sieht, als wie ein Kartenhaus, steht da inmitten ihrer Todten, wortlos und versteinert. Ich wiederhole, diese Illusion gewährt nur der florentiner Niobidensaal, der die erschütternde Scene wenigstens annähernd im Zuzammenhange zeigt, der vor allem die erhabene Mutter und an den Wänden fast alle Kinder hat und der, was sonst keiner thut, eine Gruppe voll Jammer und Todesangst beherbergt — wenn man ihn vergleichen will, so muss man es etwa mit dem *Elgin Room* des Britischen Museums oder mit dem *Aeginetensaale* der Münchener Glyptothek thun. Den natürlichen Mittelpunkt und den Hort, dessen sich alle trösten möchten, bildet die Mutter

(a) Niobe, zu der sich Ogygia, die kleinste Tochter, geflüchtet hat. Das zarte Mädchen birgt sich, vom unsichtbaren Pfeil der Artemis getroffen, mit kindlichem Zutrauen in den Schooss der Mutter, die ihm liebreich entgegengekommen ist und, das Kind mit der rechten Hand an sich drückend, das rechte Knie vorhaltend und leise vorgebeugt, es instinktiv mit ihrem ganzen Leibe zu decken sucht, während sie zu den unmitleidigen Geschwistern dort oben einen Blick hinauf sendet — thränenlos, aber furchtbar in seinem Schmerze und unerträglich in seinem stummen Vorwurf. Dieser Blick erinnert an den Blick des Laokoon. Sie bittet nicht um Mitleid, sie erschrickt über die unerhörte Grausamkeit der Götter und ihre unedle Rachsucht. *Σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων!*[1]) — Ja, diese Niobe (deren Züge Guido Reni den Frauen auf seinem *Bethlehemitischen Kindermorde* lieh) war wohl ein stolzes Weib, das sich einer Göttin vergleichen mochte. Die Formen ihres Leibes sind gross und majestätisch, beinahe junonisch; die Bewegung, mit welcher sie bei der plötzlichen Wendung nach links ihr Obergewand, das in prächtigen Falten niedergehende *Pallium*, heraufnimmt, ist so weiblich, wie königlich. Nun fühlt sie, dass sie nur ein armes, ohnmächtiges Weib, die unseligste Mutter auf der ganzen Erde ist — *Niobe, dem schweren Zorn der Himmlischen ein Ziel.* Aber selbst in diesem furchtbaren Augenblicke verliert sie ihre Hoheit und ihre Seelengrösse nicht. Aufs tiefste gedemüthigt, von der göttlichen Nebenbuhlerin gebrochen und gebeugt, richtet sie sich voll Adel in die Höhe und ruft — *zu viel! Allzuhart, Latona! Als Weib bist du beleidigt worden, als Weib hast du dich gerächt; du bist eine arme Göttin!* —

[1]) Frevelhaft seid ihr, o Götter, und eifersüchtig vor andern!

Das richtigste Gegenstück zu der Mutter mit der jüngsten Tochter am oberen Ende des Saales würde der Vater mit dem jüngsten Sohne am unteren Ende des Saales bilden; aber Amphion (der mit seinem Zwillingsbruder Zethos in einem Relief des Palazzo Spada zu Rom, sowie in der Gruppe des *Farnesischen Stieres* vorkommt, vergleiche *Neapel und seine Umgebung*, Seite 62) scheint nicht zu Hause zu sein. Statt dessen steht der Niobe gegenüber der sogenannte

(b) Paedagogus oder der Hauslehrer; eine in Soissons aufgefundene Replik, die wir umstehend abbilden, stellt ihn zusammen mit dem jüngsten Sohne Damasichthon (d) dar, wie er mit ihm zu fliehen sucht und den rechten Fuss auf eine Stufe setzt, in Florenz erscheint er allein. Auf den ersten Blick erkennt man aus dem Anzug und aus dem Kopfe des Mannes den Sklaven und den Fremden, und zwar den Asiaten: er trägt ein Hemd mit langen, bis zum Handgelenk reichenden Aermeln, eine sogenannte *Tunica manicata;* das war bei den Orientalen und bei den nördlichen Völkern Sitte, galt aber bei den Griechen und den Römern der guten Zeit für starke Verweichlichung, später wurde freilich die *Manica* auch bei ihnen und zwar bei beiden Geschlechtern allgemein, so dass dem Tacitus an den Hemden der germanischen Frauen der Mangel der Aermel auffiel; die Frauen haben ja seitdem in ganz Europa die Aermel an den Hemden wiederum abgestreift. Hosen hat er nicht, wohl aber Stulpenschnürstiefel (*Cothurnos*), die indessen nicht sowohl auf den Orientalen, als vielmehr auf den Jäger deuten. Haupt- und Barthaar sind entschieden barbarisch. Es könnte nun fast wie Ironie erscheinen, dass das thebanische Königspaar zum Hofmeister seiner Kinder einen Barbaren gewählt habe, der das Griechische nicht ohne fremden Accent sprach; wir müssen aber bedenken, dass der Pädagog, wenn auch ein Vertrauensmann, so doch ein Sklave und mehr ein *Tutor*, denn ein eigentlicher Lehrer war. Er hatte in vornehmen Häusern die Söhne, denn nur diese, nicht die Mädchen standen unter seiner Obhut, und zwar von ihrem sechsten oder siebenten Jahre an bis zu ihrer Mannbarkeit — er hatte, sage ich, die Knaben physisch und moralisch zu überwachen, nicht ihnen Kenntnisse beizubringen, ihren Geist zu bilden oder sie in der guten Lebensart zu unterweisen. Er ging mit ihnen zum Gymnasium und holte sie wieder ab und trug ihnen die Schulbücher und die Reissbretter; er begleitete sie bei jedem Ausgang, wie der *Tutore*, meist ein Abate, der selbst bei Besuchen mitgeht, im modernen Italien; er war für ihre persönliche Sicherheit und dafür verantwortlich, dass sie nicht in schlechte Gesellschaft kamen. Vielleicht gab er ihnen auch diese und jene Stunde, aber die Erziehung und der Unterricht war in Händen besonderer Lehrer, die ausdrücklich von den *Pädagogen* unterschieden wurden. Nichtsdestoweniger erklärt diese ihre Stellung im Hause, dass der *Pädagog* so häufig auf der griechischen Bühne, in Trauerspielen und Lustspielen, erscheint, man denke an die *Medea*, die *Phoenissae*, den *Ion* des Euripides oder an die *Bacchides* des Plautus; sie führte einen Pädagogen auch in die Niobegruppe ein. Die Töchter kamen wenig mit ihm zusammen, doch begleitet zum Beispiel ein späterer Königlich Thebanischer Pädagog die Antigone auf den Thurm, wo sie das Belagerungsheer mustert (Euripides, *Phoenissae* 87—210). Sie waren mehr in den Händen der Amme (*Τροφός*), auf die man eine andere Statue gedeutet hat.



Pädagog und Knabe.
Aus der Niobidengruppe.

Zwischen diesen beiden Polen, der Königin-Mutter und dem Hofmeister, fliehen, fallen, liegen rechts und links die unglücklichen Niobiden, die Knaben und die Mädchen durcheinander.

Auch ihre Köpfe wurden, gleich dem der Niobe selbst, von Guido Reni mit Vorliebe nachgebildet.

(c) Kleodoxa, die zweite Tochter, mit der linken Hand krampthaft nach der Schusswunde im Nacken greifend; der Oberkörper biegt sich im Schmerz nach vorn, der Kopf fällt hinten über.

(d) Damasichthon, das Nesthäkchen, das die Gruppe von Soissons dem Hauslehrer zugesellt. Der Knabe flieht; der linke Fuss berührt den Boden nur mit den Zehen, das rechte Knie ist gebogen, der rechte Arm ausgestreckt, der Kopf nach rechts gewandt.

(e) Eupinytos, auf das linke Knie gefallen, mit der linken Hand auf einen Felsen gestützt, über den das Gewand geworfen ist; der Kopf neigt sich im Todeskampfe rückwärts. Doppelt.

(f) Ismenos, der vierte Sohn, mit erhobenem Arme fliehend; um besser laufen zu können, hat er den Chiton über den linken Arm geschlagen und um die Hand geschlungen. Man glaubt den Ismenos zu sehen, der in seiner Todesangst in einen Fluss bei Theben springt und diesem den eignen Namen hinterlässt. Doppelt; der Kopf der Doublette, an dem sich der Mund leise öffnet und die Augenbrauen schmerzlich emporgezogen sind, ist falsch. Bei einer dritten Figur hat man den Torso eines Diskuswerfers von Myron zu einem Niobiden gemacht.


Bruder und Schwester aus der Niobidengruppe.

(g) Astyoche, die dritte Tochter, welcher der Kopf einer Aphrodite aufgesetzt ist; sie duckt sich fliehend und ist noch nicht verwundet, das Gewand schmiegt sich eng an den Leib an. Eine Replik in der Galerie des Capitolinischen Museums, die fälschlich *Psyche* genannt wird und Schmetterlingsflügel hat. *Astyoche* ist nicht mit *Anchiroe* zu verwechseln, wie eine andere unter den Niobiden befindliche und als solche ergänzte Statue, ihrer Aufschrift gemäss, genannt wird. Niobe hatte kein Kind dieses Namens und die Figur stellte auch gar keine Tochter der Königin, sondern etwa eine Danaide oder ein Mädchen an einem Brunnen dar. Ebensowenig gehört eine dritte Statue hierher, die eine *Muse* darstellt.

(h) Agenor, der zweite Sohn, fliehend und im Begriff, auf einen Felsen zu steigen, auf welchen er bereits einen Fuss gesetzt hat. Das Gewand ist über den ausgestreckten linken Arm geworfen, der Kopf nach links gewandt.

(i) Sipylos und Phthia, der älteste Sohn und die vierte Tochter. Sipylos eilt, den Oberkörper stark vorbeugend, den rechten Arm über den Kopf erhebend und den Chiton vorziehend, schmerzerfüllt über den felsigen Boden hin und tritt mit dem linken Fusse auf die vorspringende Stufe einer Klippe, während er die linke Hand auf die Schulter seiner tödlich getroffenen Schwester legt, die sterbend mit der rechten Achsel an seinem Knie hängt.

(k) Ethodäa, die älteste Tochter, in grösster Eile fliehend; das schleierartige, mit langen Aermeln versehene Gewand, theilweise im Winde flatternd, theilweise den Formen des Körpers angeschmiegt, zeigt viel Leben und eine gute Ausführung. Replik im Museo Chiaramonti (*Riquadro* VIII).

(l) Tantalos, der sechste Sohn, als solcher von Thorwaldsen erkannt; der Jüngling ist

im Rücken getroffen und kniet, etwas nach vorn geneigt; mit der linken Hand greift er nach der Wunde, die rechte hat er klagend erhoben. Früher *Narciss* genannt. Auch der sogenannte *Ilioneus* in der Münchener Glyptothek hat sich auf beide Knie niedergelassen; nach der Erzählung des Ovid *(Metamorphosen* VI, 261*)* war Ilioneus der jüngste Sohn, und Apollo wollte ihn verschonen, weil er betete; aber der Pfeil befand sich nicht mehr in der Gewalt des Gottes.

(m) Phädimos. Auf dem ausgebreiteten Gewande liegt ein sterbender Jüngling mit gekreuzten Beinen auf dem Rücken. Friedlich liegt er da: der Kopf ist nach hinten gefallen, der Mund leise geöffnet, das Auge halb geschlossen; mit der Rechten sucht er den Schuss noch zu pariren, mit der Linken greift er nach der Wunde auf der Brust. Repliken in München und in Dresden.

Dem sterbenden Niobiden reihen wir den sogenannten

(7) Kopf des sterbenden Alexander an, der sich in einem der vorhergehenden Zimmer, dem *Cabinet des Hermaphroditen*, findet und der, im Gegensatze zu dem sanften Tode des zarten Jünglings, die qualvolle Agonie eines gewaltigen Wesens darstellt.


Kopf des sterbenden Alexander.

Alexander der Grosse liess sich nur von Apelles malen, nur von Pyrgoteles schneiden und nur von Lysippus giessen: der letztere Künstler hat ihn in allen Perioden seines Lebens und in den verschiedensten Stellungen porträtirt; und zwar auf das treueste porträtirt, so dass er bei aller Schönheit und Uebermacht auch die persönlichen Fehler des Königs, zum Beispiel die Seitenneigung des Kopfes, wiedergab. Die Auffassung des Lysippus wurde typisch, und einem seiner Werke mag der schöne Kopf nachgebildet sein, welcher im Capitolinischen Museum zu Rom, im Zimmer des *sterbenden Fechters*, aufbewahrt wird. Dem Sonnengotte gleich, schaut der Ueberwinder Asiens auf die Welt zu seinen Füssen; bewundernswerth ist die Abdämpfung des heldenmässigen Zugs durch eine gewisse Weichheit in der Haltung des Nackens und die Schwärmerei des Blickes. Der Kopf zeigt die ebenerwähnte Bewegung nach der linken Seite, sowie das wallende Haupthaar — nur Zeus hatte solches Haar, und für einen Sohn des Zeus wollte Alexander gehalten werden; und entspricht der mit dem Namen bezeichneten Herme Alexanders des Grossen, die sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, sowie dem gleichfalls durch die Inschrift gesicherten Alexanderkopf auf einer Silbermünze in der Bodleyanischen Bibliothek (*ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ*). Derselbe Kopf, nur mit den Widderhörnern des Jupiter Ammon versehen, erscheint endlich auf dem Avers der zahlreichen Gold- und Silbermünzen des Königs von Thrazien Lysimachus, der ein Feldherr Alexanders des Grossen gewesen war.

Im Jahre 331 v. Chr. zog Alexander der Grosse durch die Wüste zum Heiligthume des Jupiter Ammon, das berühmte Orakel zu befragen; die Priester weihten ihn nach Art der alten Pharaonen zum *Sohne des Ammon* und zum *Sohne der Sonne*. Alexander wurde daher gelegentlich als junger Jupiter Ammon dargestellt, und passend hängt eine Kolossalmaske des Jupiter Ammon über der Thür des Zimmers, in welchem die Marmorbüste des *sterbenden Alexander* steht.

Alexander starb bekanntlich im zweiunddreissigsten Jahre seines Lebens. Wirft man nun in dieses ideale, jugendschöne Antlitz, wie Reagentien in eine gesunde Mischung, Fieber und

18

Todesschauer: so dürfte wohl ein Kopf herauskommen wie dieser, der das qualvolle Ringen mit dem Tode und das schmerzliche Nachgeben einer kraftstrotzenden Natur in ergreifender Weise zur Anschauung bringt. Die florentiner Büste ist eins der kostbarsten Stücke, die uns aus dem Alterthum übrig geblieben sind; auch dadurch bemerkenswerth, dass der physische Schmerz wie beim Laokoon oder wie bei Christus am Kreuze durch eine Art heiliger Wehmut verklärt und durch die Trauer einer grossen Seele gemildert wird. Ob sie freilich gerade einen Alexander darstellt, lässt sich schwer ausmachen; uns erinnert sie zunächst an die Giganten in der *Gigantomachie* des Pergamenischen Altars, aber die Sache ist, dass diese *Giganten* alle mehr oder weniger etwas von einem *Alexander* haben und umgekehrt. Im Grunde wäre es zu verwundern, dass man Alexander den Grossen, überhaupt eine historische Persönlichkeit, gerade *sterbend* dargestellt haben sollte. Kein Lysippus wird in den letzten Augenblicken um den König gewesen sein; und wenn er überhaupt noch nach seinem Tode Statuen von ihm schuf, so werden die Besteller Alexander den Grossen haben sehen wollen, wie er lebte, aber nicht wie er starb. Etwa wie er die Medizin seines Arztes Philipp einnahm und ihm dann den Brief Parmenions gab. Ei, ei, man hat wohl den Sokrates gemalt, wie er den Schierlingsbecher trinkt, Krucifixe oder *Herrgötter* und unzählige Heilige geschnitzt, wie sie den Martertod erleiden; aber man bedenke, dass hier der Tod ein glorreicher und selbstgewählter ist, nicht unähnlich dem Tode in der Schlacht und auf dem Felde der Ehre. Alexander der Grosse dagegen starb in seinem Bett am Fieber, nach einem Offiziersdiner; wahrscheinlich an einem permiciösem Wechselfieber, das er sich in der sumpfigen Umgebung Babylons zugezogen hatte und das durch unmässiges Weintrinken verschlimmert worden war. Ein solcher Tod konnte tragisch, aber nicht glorreich scheinen; und selbst als tragisches Ereigniss entbehrte er jener romantischen Umstände, die den Tod eines Laokoon zu einem Wunder machten. Von berühmten Männern, die eines natürlichen Todes starben, formt man höchstens Todtenmasken. Immerhin lässt sich die Möglichkeit eines derartigen Vorwurfs nicht bestreiten, und jedenfalls ist es schön sich vorzustellen, dass wir hier den Mann sterben sehen, *nach dessen Leiche einst*, wie Plutarch sagt, *die ganze bewohnte Erde gerochen hat.*



Phaethons Sturz.

Eheu, nos miseros, quam totus homuncio nil est. An der Binde des Kapitolinischen Alexanderkopfes sind Löcher zu bemerken, worin ohne Zweifel Strahlen von Metall eingesetzt waren; der Welteroberer war also wahrscheinlich als Sonnengott dargestellt. Nicht unrecht: Alexander führte riesenhafte Pläne glücklich aus, er gründete in zehn Jahren ein Reich, wie es die Römer in zehn Jahrhunderten aufrichteten. Freilich zerfiel sein Reich eben so schnell wieder, seine Laufbahn erinnert an ein glänzendes Meteor, und mit seinem jähen Ende möchte man ihn nicht sowohl einem Helios, als vielmehr einem Phaethon vergleichen, dem Sohne des Helios, dem

der Vater erlaubt hat einmal zu fahren, der aber, da ihm die Pferde durchgehen, die ganze Erde in Brand steckt, Afrika in glühendem Sand begräbt und seine Bewohner verkohlt, endlich vom Blitze getroffen in den Po stürzt. Daher uns denn wie gerufen ein solcher Phaethon erscheint, nämlich in einem Relief an der Vorderseite eines Sarkophages im zweiten Korridor.

(8) Phaethons Sturz. Wir sind diesem Sujet bereits einmal in Rom begegnet, nämlich in der Villa Borghese: an den Seitenwänden eines Bogens, der den Eingang eines Wäldchens bildet, sind zwei antike Reliefs eingemauert, und der Gegenstand des einen ist dieselbe Katastrophe; das Relief schmückte ursprünglich, wie hier, einen Sarkophag, der ehemals in dem Wäldchen stand, und von dem es abgesägt ward, vergleiche *Rom in Wort und Bild*, Band II, Seite 433. Wie es scheint, wählte man dieses Motiv gern für Särge, vermuthlich für Särge vorzeitig verstorbener und plötzlich hingeraffter junger Leute; die Wettfahrten, die wir auf der Rückseite, und die Dioskuren, die Vorsteher der öffentlichen Spiele, die wir auf den Schmalseiten des unsrigen erblicken, haben denselben Sinn, vergleiche *Rom in Wort und Bild*, Band II, Seite 408. Die umstehende Abbildung ist nach einer Camee im vierten Kasten des *Kabinetts der Cameen* in unserer Galerie; die Camee selbst aber nach einem antiken Relief, vielleicht dem eben besprochenen, gemacht.


Caligula und Drusilla

Wenden wir uns nun von diesem mythischen abermals zu einem historischen *Phaethon*. Kaiser Tiberius pflegte zu sagen: *ich nähre die Schlange des römischen Volkes und den Phaethon der Welt an meinem Busen*. Das war sein Neffe Caligula, der, gleichsam um unsere obige Combination wahr zu machen, den Harnisch Alexanders des Grossen zu tragen pflegte, nachdem er denselben aus dem Grabe zu Alexandrien herausgenommen hatte. Aber dieser neue Phaethon hatte wie der alte Schwestern, die ihm anspannten.

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' mansion; such a waggoner
As Phaëton would whip you to the west,
And bring in cloudy night immediately —

ruft die verliebte Julia in Shakespeares *Romeo and Juliet* (III, 2) aus, den Romeo erwartend; und so mag vielleicht in ihrer Sehnsucht nach Caligula Prinzess Drusilla auf lateinisch gerufen haben, die allerdings besondere Veranlassung hatte, ihrer Schande *den Schleier der Nacht über Kopf und Ohren zu ziehen*. Es ist wohl das seltsamste Liebespaar, das wir hier (9) vor uns sehen: Bruder und Schwester. Caligula oder, wie er damals noch hiess, Cajus war der jüngste Sohn des Germanicus und der Agrippina, geboren 31. August, A. D. 12; Drusilla seine drei Jahre jüngere Schwester, geboren A. D. 15. Als Drusilla achtzehn Jahre alt war, verheiratete sie der Kaiser Tiberius an L. Cassius Longinus, aber ihr Bruder entführte sie bald aus dem Hause ihres Gemahls und lebte öffentlich mit ihr in wilder Ehe. Wie Caligula den Thron bestieg, war sie mit einem seiner Günstlinge, M. Aemilius Lepidus, vermählt. Der Kaiser hatte alle seine drei Schwestern: Drusilla, Agrippina und Livilla verführt; seine Leidenschaft für die erste derselben kannte keine Grenzen. Erkrankt, setzte er sie zur

Erbin seines Vermögens und seines Reiches ein, aber sie starb vor ihm, im zweiten Jahre seiner Regierung, A. D. 38, dreiundzwanzig Jahre alt. Sein Leid war unsagbar. Er bestattete sie mit dem grössten Pomp, gab ihr ein öffentliches Grabmal, setzte ein goldnes Bild von ihr aufs Forum und befahl, sie sollte unter dem Namen *Panthea* angebetet werden wie Venus. Livius Geminius, ein Senator, schwor, er habe sie in Gesellschaft der Götter gen Himmel fahren sehen, und bekam für seinen Schwur eine Million Sesterzen. Niemand wusste was thun. Es war Frevel, die Göttin zu betrauern, und es war Tod, das Weib nicht zu betrauern. Wirklich wurden mehrere hingerichtet, weil sie in den ersten Tagen nach dem Begräbniss Gäste hatten oder einen Freund begrüssten oder ein Bad nahmen.

In unserer, freilich nur muthmasslich benannten, Gruppe erscheint Caligula, wie er von den Expeditonen, auf die ihn sein Vater mitgenommen hatte, zurückgekommen sein mochte — als Knabe in Generalsuniform, das heisst, in Harnisch *(Lorica)* und Soldatenmantel *(Paludamentum)*, der auf der Schulter mit einer Brosche *(Fibula)* befestigt ist; um den Leib ist das Degengehenk gegürtet, an den Füssen hat er nicht die geschlossenen Soldatenschuhe *(Caligae)*, nach denen er benannt ist, weil sie ihm sein Vater, den Soldaten zu Gefallen, anzog, sondern standesmässige Schnürschuhe, welche die Zehen frei lassen *(Cothurni)*. Seine Miene ist sinnend, er gleicht weniger einem Verführer als einem Joseph, dem die Frau des Potiphar; oder, um im klassischen Alterthum zu bleiben, einem Hippolytos, dem seine lüsterne Stiefmutter Phädra zusetzt. Eine Venus, deren Formen nichts weniger als zart sind, in Sandalen und einer Tunica ohne Aermel, scheint dem jungen Mars die Waffen abzunehmen, den auf Thaten Ausziehenden schmeichelnd zurückzuhalten. Eine kostbare und seltne Gruppe, wie für ein Photographiealbum gemacht! Aber wie traurig wirkt unter gedachten Umständen der Anblick dieser kaiserlichen Kinder, wie unähnlich ist das römische Geschwisterpaar der edlen Gruppe des Orestes und der Elektra, die wir in der Villa Ludovisi *(Rom in Wort und Bild* II, Seite 526.*)* angetroffen haben! —



Livia Augusta.

Unmittelbar nachdem der junge Cajus Caligula von dem syrischen Feldzug, auf dem er seinen Vater begleitet hatte, zurückgekommen war, lebte er bei seiner Mutter Agrippina; dann, nach deren Verbannung, eine Zeitlang im Hause der Livia Augusta, seiner Stiefurgrossmutter, der Mutter des Tiberius und der Witwe des Augustus: wir haben dieses Haus auf dem Palatin besucht, vergleiche *Rom in Wort und Bild*, I, Seite 36. Die Kaiserin-Mutter starb A. D. 29, in ihrem sechsundachtzigsten Lebensjahre, und ihr sechzehnjähriger Stiefurenkel Cajus Caligula musste der Entschlafenen auf den *Rostris* die Leichenrede halten; denn der Kaiser Tiberius kam nicht zum Begräbniss, er hatte seine Mutter, die er hasste, deren ewige Bevormundung ihm zuwider und um derentwillen er nach Capri gegangen war, auch in ihren letzten Augenblicken nicht besuchen wollen — der Dank für die Mühe, welche Livia aufgewandt, und für die Verbrechen, die sie wahrscheinlich begangen hatte, um ihrem Sohne die Nachfolge zu sichern! — Uebrigens

machte Caligula seine Sache gut, er erntete für seine Rede Beifall. Aber Tiberius liess ihren letzten Willen nicht vollstrecken, ihre Vermächtnisse wurden erst unter Caligula ausbezahlt, ihre Consecration, die Tiberius verbat, weil sie selbst keine gewünscht hätte, fand erst unter Claudius statt. Wir bringen umstehend eine (10) Büste der Livia, dieser bezaubernden Frau, die dem Augustus keine Kinder brachte, aber bis zu seinem Tode einen unbegrenzten Einfluss auf ihn hatte; antik ist nur das hehre, tadellos schöne Gesicht, nicht der Schleier, der sie vielleicht als Trauernde charakterisirt *(Velum)*. Sie steht im ersten oder östlichen Corridor, unweit von ihr erblicken wir (in zwei Exemplaren) die (11) Agrippina, die zweite Schwester Caligulas und die Mutter des Nero, jene bekannte sitzende Matronenfigur, welche wir bereits in Rom *(Rom in Wort und Bild* I, Seite 147) und Neapel *(Neapel und seine Umgebung*, Seite 64) angetroffen haben. Wie sie auf den niedrigen Stuhl, die *Cathedra supina*, zurückgelehnt, das rechte Bein nachlässig überschlägt, die volle und doch schlanke Gestalt vornehm hingegossen, während die schmale Hand und der weisse Arm leicht über die Lehne fällt und das Sonnenlicht mit ihrem goldnen Haare spielt, darf man sie wohl das Wunder der Uffizien, wie einst des Kaiserpalastes nennen. Zugleich mit ihr bilden wir hier ihren Gemahl, den (12) Kaiser Claudius I. im *Paludamentum* ab.



Agrippina. Antike Marmorstatue in den Uffizien.

Claudius oder, wie er mit seinem vollen Namen heisst, Tiberius Claudius Drusus Nero Germanicus war der Enkel der Kaiserin Livia und ihres ersten Mannes, des Tiberius Claudius Nero; nämlich der Sohn des Drusus, mit dem Livia schwanger ging, als sie den Augustus heirathete, und der Antonia, der Grossmutter des Caligula, deren Büste nicht weit von der des Claudius steht; Agrippina mithin die Nichte des Claudius. Sie war A. D. 39 mit ihrer jüngsten Schwester Livilla von Caligula nach der Insel Pontia verbannt, aber A. D. 41, gleich nach seiner Thronbesteigung, von ihrem Onkel Claudius zurückgerufen worden, obgleich dessen Gemahlin Messalina die tödliche Feindin Agrippinas war. Messalina wurde A. D. 48 auf Befehl des Claudius hingerichtet; und im nächsten Jahre, A. D. 49, Agrippina Kaiserin — ein Senatusconsultum, das die Ehe eines Mannes mit der Tochter seines Bruders für gültig erklärte, sanctionirte diese Hochzeit, es ward nachmals von den Kaisern Constantinus und Constans wiederaufgehoben. Agrippina entfaltete bei der ganzen Intrigue die Eigenschaften einer vollendeten Hofdame, und so gross war die Macht ihrer Persönlichkeit und ihrer Reize über den alten, sechzigjährigen Kaiser, dass derselbe, seinen eigenen Sohn, Britannicus, hintansetzend, den Sohn Agrippinas aus deren erster Ehe mit Cn. Domitius Ahenobarbus, Domitius, den späteren Kaiser Nero, adoptirte (25. Februar A. D. 50).

Ah, *Portentum hominis!* — Seine eigne Mutter nannte den Claudius so, womit sie ihn keineswegs im guten Sinne als ein *Wunderkind* bezeichnen wollte. Sie fand, dass ihm etwas zum

wahren Manne fehle. Gewiss ein hartes Urtheil im Munde einer Mutter, und doch nicht ungerecht. Was Claudius auch that und wie gut seine Absichten auch sein mochten, überall merkte man den Mangel an Urteilskraft und Takt, überall machte er sich in den Augen Anderer lächerlich. Als Knabe war er kränklich und diese schlechte Konstitution, wenn sie sich auch in seinen späteren Jahren besserte, jedenfalls der Grund seiner geistigen Schwäche, denn sein Lebtag hat er keinen Verstand und keine Geistesgegenwart bewiesen. Das arme, furchtsame, keineswegs böse, sondern nur der Liebe bedürftige Kind wurde von der eigenen Familie vernachlässigt und gehänselt, rauhen Erziehern, später der Gesellschaft von Sklaven und Frauen überlassen; das waren seine Freunde, ihnen öffnete der Unglückliche sein Herz. Dabei war er fleissig und arbeitsam; vor seiner Thronbesteigung wie nachher widmete er seine meiste Zeit den Studien, namentlich historischen; er tüftelte neue Buchstaben aus und dergleichen Armseligkeiten. Claudius wäre etwa als Konzipist oder als Amanuensis ganz an seinem Platz gewesen, aber nicht bei Hofe; denn Gelehrte passen nur in den Mittelstand, vollends mittelmässige. Augustus und sein Onkel Tiberius behandelten ihn mit Verachtung; Caligula, sein Neffe, machte ihn zum Consul, gestattete ihm aber keinen Antheil an den Staatsgeschäften und benahm sich gegen ihn, wie sich seine Vorgänger benommen hatten. So war der arme Mann fünfzig Jahre alt geworden, als man ihn nach der Ermordung Caligulas plötzlich und unerwartet auf den Kaiserthron erhob.



Claudius. Antike Marmorbüste (Uffizien).

Seltsamer ist wohl nie einer erhoben worden. Wie das Attentat laut wurde, erschrak Claudius, denn er fürchtete für seine eigne Sicherheit; er versteckte sich in einem Winkel des Palastes. Ein gemeiner Soldat entdeckte ihn: Claudius fiel käseweis die Länge lang vor ihm hin: der Soldat begrüsste ihn als Kaiser. Andere Soldaten kamen hinzu; Claudius wurde halbtodt, als ob es aufs Schafott ginge, in einer Sänfte nach dem Lager der Prätorianer getragen. Allhier rief ihn die Soldateska zum Kaiser aus und leistete ihm den Eid, unter der Bedingung, dass er jedem Soldaten, oder wenigstens jedem Prätorianer eine Schenkung von fünfzehn *Sestertia*, das heisst beiläufig 2225 Mark, machen sollte — es war das erste Mal, dass ein römischer Kaiser

bei seiner Thronbesteigung so etwas versprechen musste. Die Regierung des Claudius war, soweit von seinen Frauen und Freigelassenen unbeeinflusst, mild und populär, durch manche gute Gesetze ausgezeichnet; er baute, wie wir aus *Rom in Wort und Bild* wissen, viel, zum Beispiel den berühmten Aquäduct, der seinen Namen trägt, den Hafen von Ostia und den grossartigen (neuerdings vom Fürsten Torlonia wiederhergestellten) Abzugskanal, durch welchen der Fucinersee theilweise zum Liris abgelassen ward.

Wir könnten im ersten Korridore die Geschichte der römischen Kaiserzeit studiren, wie im Capitolinischen Museum; denn da ist Julius Cäsar und der runde Kopf des dreissigjährigen Pompejus mit den ansprechenden milden Zügen, über denen ein Flor von Schwermuth hängt — da ist Augustus und sein Freund, Feldherr, Schwiegersohn Agrippa, der klassische Diplomat mit dem Ausdruck tiefer Verschlossenheit — da ist Tiberius und Drusus, Bruder und Sohn des Tiberius — Otho und der wohlbekannte Vitellius mit seinem Unterkinn — Britannicus und Nero als Mann und Kind — Britannicus war der obenerwähnte Sohn des Claudius, der, kaum fünfzehnjährig, von Nero vergiftet ward — als das geschah, sass auch der junge Titus, der Gespiele des Britannicus, als Gast an Nero's Tafel, ja, er nahm angeblich aus dem Giftbecher einen Schluck — und Titus, der nachmals dem Andenken seines unglücklichen Schulfreundes auf dem Palatium eine goldene Statue widmete, ein Tituskopf figurirt gleichfalls in der langen Reihe. Da steht er, in seinem *Paludamentum*, der Sohn Vespasians, von dem die Biographen melden, dass er wohlgebaut, nur etwas fettleibig war und ein angenehmes Gesicht hatte — der Zerstörer Jerusalems, der musikalische Virtuos, der geschickte Stenograph und der gute Kaiser, der, wenn er niemand etwas Gutes gethan hatte, am Abend sagte: *Diem perdidi* — und der auf seinem Todtenbette sagte, *er habe nur Etwas gethan, das er bereue*, man weiss nicht, was das war — mit einem Worte: *Amor ac Deliciae generis humani.* Titus starb am 13. September A. D. 81, nach einer kurzen Regierung, im Alter von einundvierzig Jahren, vielleicht von Domitian vergiftet; neben ihm erblicken wir zwei Büsten seiner Tochter Julia, die an den Folgen einer



Titus. Antike Marmorbüste in der Gallerie der Uffizien.

Fehlgeburt starb und von demselben Domitian, ihrem Onkel, verführt worden war. Selbst von diesem Domitian, dessen Bildnisse selten sind, weil sie nach seinem Tode auf Befehl des Senats vernichtet wurden, ist eine Büste da — hu, die *schweigende Furcht* und das *furchtsame Schweigen* in Rom und Italien während der letzten Regierungsjahre des grausamen Tyrannen, des *kahlen Nero!* — wir schaudern und eilen hinaus, um für diesmal den Tacitus aufzuschlagen und die glühenden Satiren des Juvenal zu lesen.

Quum jam semianimem lacerarct Flavius orbem
Ultimus, et calvo serviret Roma Neroni ....

Zweites Kapitel.

Die christlichen Gemälde.

Die florentiner Prachtbibel — zwei Jünglinge aus Christi Vorgeschichte: Johannes der *Täufer* von Raffael und Joseph, der zu Memphis ins Gefängnis abgeführt wird, von Pontormo — *zwei* Frauen aus Christi Vorgeschichte: Maria und Elisabeth in der *Heimsuchung* von Albertinelli — das Jesuskind als Harpokrates nach einem Rundbild des *Lorenzo* di Credi — ein Pendant dazu von Correggio — die Madonna mit dem schlafenden Jesuskind von Tizian — die meisten florentiner Madonnenbilder haben einen menschlichen Charakter — sie malen einfaches Mutterglück — die Madonna des Andrea del Sarto scheint eine Ausnahme zu machen — anachronistische Zusammenstellung von Heiligen — zwei Madonnen von Raffael: die Madonna mit dem Brunnen und die Madonna mit dem Stieglitz — der Aufbau von Gruppen, welche aus der Madonna und zwei Kindern bestehen — Annibale Caracci's Madonna — die Heilige Familie auf dem Rundbild von Michelangelo eine Handwerkerfamilie — Michelangelo und die Sibylle von Cumae — weitere Familienscenen: die Verlobung der heiligen Katharina von Siena mit dem Christuskind von Paolo Veronese — die Mater Dolorosa von Sassoferrato — die Nachfolger Christi: Papst Julius II von Raffael.

Wir kehren jetzt in die Tribuna zurück, um von ihr aus einen zweiten Rundgang anzutreten. Und zwar gilt unsere Aufmerksamkeit diesmal den Gemälden; zunächst denjenigen Gemälden, deren Süjets einer andern, der christlichen Welt entnommen sind und die alle zusammen die Bibel, das Alte wie das Neue Testament, illustriren. Den Vortritt lassen wir hier Johannes dem Täufer, dem Vorläufer Christi und dem Schutzpatron der Stadt, an dessen Tag das Innere des Baptisteriums erleuchtet, der *Johannisaltar* aufgestellt, der *Marzocco* gekrönt und auf Piazza di S. Maria Novella ein Wagenwettrennen in römischem Kostüme abgehalten wird. Als solchen hat ihn Florenz mit vielen andern Städten gemein, zum Beispiel mit der Stadt Breslau, die sogar das Haupt der Heiligen in ihrem Wappen führt.

(1) Johannes der Täufer in der Wüste, gemalt oder wenigstens (da die Ausführung von seinem Schüler Giulio Romano herrührt) entworfen von Raffael für den Kardinal Giovanni Colonna um das Jahr 1507; um 1550 im Besitz von Francesco Benintendi zu Florenz; seit 1589 in der Galerie der Uffizien, in der Tribuna. Johannes, der so häufig in Gruppen, in *Heiligen Familien* und *Madonnen* desselben Raffaels vorkommt, erscheint hier selbständig, wie er als brauner, schöner, dichtumlockter, grossäugiger Knabe an einer Quelle in einer Felsenkluft in heiligem Ernste mehr steht als sitzt. Nach den Bollandisten wäre er etwa acht Jahre alt gewesen, da er sich in die Einsamkeit oder in jene wilde, dünnbevölkerte Gegend westlich vom Toten Meere begab, die das Evangelium *Wüste* nennt; und er blieb dort, seiner Zeit entrückt und in der Natur höheren Einflüssen hingegeben, in tiefster Abgeschiedenheit, bis er in seinem dreissigsten Jahre daraus hervorging und sein wunderbares Amt antrat. Er ist nackt und hat anstatt des *Ciliciums*, von dem das Evangelium (Matthaei III, 4) erzählt, nur ein Tierfell um seine Lenden geworfen; in der linken Hand hält er eine Papierrolle, auf der die Worte: [ECCE AGNUS] DEI geschrieben sind — weil er (nach Evangelium Johannis 1, 29) Christum so genannt hat, trägt er bisweilen ein wirkliches Lamm auf den Armen; mit dem Zeigefinger der erhobenen rechten Hand weist er auf ein langes Rohrkreuz, das ihm schon die Griechen gegeben haben: es ist an einen Baumstumpf angebunden und strahlt Licht aus. Jedenfalls soll auch die Quelle auf das *lebendige Wasser* oder richtiger auf das Taufwasser hindeuten. Wenige Bilder Raffaels sind so häufig copirt worden wie dieses: für Florenz hat es des Patronats wegen eine besonders hohe Bedeutung.



Madonna, Gemälde von Annibale Caracci.

In der Gallerie der Uffizien.

Aber schon im Alten Testamente finden wir zahllose Vorläufer des Erlösers: Personen, deren Thaten und Schicksale als typisch oder vorbildlich für das Leben Christi betrachtet und demgemäss von der christlichen Kunst auf Gemälden, Mosaiken, Sarkophagen, Lampen u. dgl unermüdlich dargestellt wurden. Zum Beispiel galt Abrahams Opfer als vorbildlich für Christi Opfertod und das Sakrament des Altars; Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, als vorbildlich für die Taufe und für die Quellen der Gnade, die aus dem geistlichen Felsen, nämlich Christus selbst, entsprangen; Daniel in der Löwengrube als vorbildlich für Christi Höllenfahrt; der ausgespiene Jonas als vorbildlich für Christi Auferstehung; der auffahrende Elias als vorbildlich für Christi Himmelfahrt, und so fort. Wie Augustinus sagt, ist das Neue Testament im Alten gleichsam latent enthalten: *Novum Testamentum in vetere latet. Vetus Testamentum in novo patet.* Joseph, der Sohn Jakobs, erscheint unter den stehenden Typen der altchristlichen Kunst nicht, zum mindesten ist es zweifelhaft, ob ein Bild, welches (vgl. Cahier, *les Caractéristiques des Saints*, Seite 720) einen Jüngling in einer Cisterne darstellt, auf ihn zu beziehen sei; im Neuen Testamente wird er kaum erwähnt; und doch haben die Kirchenväter auch seine schöne Gestalt nicht mit Unrecht in diesem Sinn genommen. In der Geschichte des auserwählten Volkes spielt er als ein Werkzeug der Vorsehung eine hervorragende Rolle. Gott hatte ihn, wie er selbst sagte, *vor seinem Volke hergesandt*, um die Brüder in der schrecklichen Hungersnoth am Leben zu erhalten und um ihnen im Lande Gosen eine Unterkunft zu gewähren. In seinen letzten Lebenstagen ist er der leitende Charakter unter den Hebräern; mit mannigfaltigen Offenbarungen begnadigt, wird er zum göttlichen Führer seines Volkes, der schon in so früher Zeit die höchsten christlichen Tugenden ausübt, seine Feinde mit Wohlthaten überhäuft und grossmüthig verzeiht. Desshalb konnte es nicht fehlen, dass man zwischen ihm, dem Retter seines Volkes, der in patriarchalischer Weise Land austeilt, und dem Erlöser, der das Heil des Evangeliums austeilt, eine Parallele zog und in den rührenden Einzelheiten seines Lebens, der Verfolgung und dem Verkauf durch seine Brüder, der bestandenen Versuchung, der tiefen Erniedrigung und der schliesslichen Erhöhung, deutliche Beziehungen auf den Herrn entdeckte.



Johannes der Täufer. Gemälde von Raffael.
In der Gallerie der Uffizien.

Zwei dieser Momente führt uns in einem der an die Tribuna anstossenden Säle ein Maler der Toscanischen Schule, der berühmte florentiner Maler Jacopo Carrucci, genannt il Pontormo, ein Schüler Andrea del Sarto's und ein Zeitgenosse Leo's X., vor. Er hatte als fünfundzwanzigjähriger junger Mann um das Jahr 1520 in den Zimmern eines gewissen Pier Francesco Borghesini, in kleinen und sehr schönen Figuren, die Vasari höchlich lobt, die ganze *Geschichte Josephs* gemalt; er concurrirte hierbei mit Andrea del Sarto, Granacci und Bachiacca. Diese *Historie* kam in den Besitz von Giovanni Gherardo de Rossi; heute weiss man nichts mehr davon. Doch befinden sich, wie gesagt, in unserer Galerie noch zwei Scenen aus der (2) Geschichte Josephs von Pontormo, die ebenfalls sehr schön sind, und von denen wir die eine umstehend abbilden, nämlich:

a) Joseph zu Memphis von Potiphar ins Gefängniss abgeführt (1890 v. Chr.,

20

Genesis XXXIX, 20). Drei Diener haben den Jüngling, der etwa ebenso alt, wie vorhin Johannes war, nämlich siebzehn Jahre alt ist, ergriffen und binden ihm die Hände auf den Rücken; Potiphar, durch Barett und Stab ausgezeichnet, geht zornig voran und weist auf das Gefängniss. Potiphar, eigentlich Polizeidirektor in Memphis wie Mesrur bei Harun al-Raschid, wird in Luthers Uebersetzung königlicher *Kämmerer und Hofmeister* genannt, die Vulgata bezeichnet ihn als *Eunuchus Pharaonis*, *Princeps exercitus*. An dieses *Princeps exercitus* hat Pontormo gedacht, da er das Haus des Potiphar, das wie ein italienischer Palast aussieht, von Bewaffneten starren lässt; der Soldat unten scheint Wache zu stehn und seinen Kameraden oben auf der Terrasse den Vorgang zu erklären. Links oben erzählt die Frau des Potiphar ihren Schrecken. Ueberall treten die Leute herzu oder bleiben stehn, denn der Fall macht begreiflicherweise Aufsehn, um so mehr, da



Die Gefangennahme Josephs, Gemälde von Pontormo in den Uffizien.

Joseph ein Fremder ist. Vor dem Gefängniss (das nach der Bibel gleich im Hause Potiphars selber ist) steht auf einer Säule ein Götzenbild, vielleicht das Bild der ägyptischen Themis, das die Gläubigen anrufen. In der Halle des Palastes links bemerkt man den Joseph, wie er sein Kleid der Frau des Potiphar in der Hand lässt und zum Hause hinausläuft. Die Mohammedaner haben auf die Geschichte des Joseph und der Frau des Potiphar, welche sie *Suleika* nennen, eine berühmte religiöse Allegorie gegründet.

b) Joseph stellt seinen Vater dem Pharao vor (1867 v. Chr., Genesis XLVII, 7).

Wir kehren jetzt zum Neuen Testament zurück, bleiben aber immer noch bei Jesu Vorgeschichte stehen und sehen uns auf die zwei Jünglinge zwei Mütter an, die sich in gesegneten Umständen befinden, die eben mit dem verkündigten Heile der Welt und dem Vorboten desselben schwanger gehen und die ein neuer Meister der Toscanischen Schule auf Einem Bilde zusammengestellt hat.

(3) Mariä Heimsuchung, das heisst, da das schöne Wort in diesem Falle noch seine



Madonna, Gemälde von Correggio.
In der Gallerie der Uffizien.

alte Bedeutung hat, der Besuch, den die Jungfrau Maria nach dem Evangelium Lucae (I, 39 ff.) ihrer Base Elisabeth drei Monate vor deren Entbindung (24. Juni) zu Hebron oder, wie Andere wollen, in der alten Levitenstadt Juttah abstattete, italienisch *la Visitazione*, das Hauptwerk von Mariotto Albertinelli, aus dem Jahre 1503; gestochen von V. della Bruna. Zugleich mit der eigenen hohen Begnadigung hatte die heilige Jungfrau durch den Engel Gabriel auch von der Schwangerschaft ihrer alten Base Elisabeth, die bereits in den sechsten Monat ging, gehört. Sie eilte, so schnell sie konnte, über das Gebirge, um sie zu besuchen, ihr zu gratuliren und in ihrem Zustand beizustehen; sie hatte von Nazareth bis nach Hebron oder Juttah etwa 30 km oder acht Stunden weit in südlicher Richtung zu gehen. Noch heute glauben die Deutschböhmen, dass die Jungfrau Maria am 2. Juli, wo die *Visitatio Beatae Mariae Virginis* von der katholischen Kirche gefeiert wird, über das Gebirge gehe und auf ihrem Wege Erdbeeren pflücke, die sie den Kindern im Himmel mitbringt. Als die selige Jungfrau in das Haus des Zacharias eintrat und grüsste, hüpfte das Kind im Leibe Elisabeths — *welch unerwartete Ehre*, rief sie aus, *dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt?* Und mit lauter Stimme sprach sie: *Gebenedeiet bist du unter den Weibern, und gebenedeiet ist die Frucht deines Leibes* — Worte, die, mit dem Gruss des Engels verbunden, das *Ave Maria* bilden und der heiligen Frau millionenmal aus Christenmund nachgesprochen worden sind. Die Jungfrau Maria aber gab ihrer Freude und Dankbarkeit in dem bekannten Hymnus Ausdruck: *Magnificat anima mea Dominum*, Meine Seele erhebet den Herrn — es erscheint zweifelhaft, ob er die Antwort war, die Maria in unmittelbarer Inspiration auf den Gruss der Elisabeth gab, ob sie ihn auf dem Wege gedichtet hatte, oder ob er aus einer späteren Zeit ihres Aufenthaltes in Hebron stammt. Maria blieb ganze drei Monate bei Elisabeth und kehrte erst kurz vor deren Niederkunft nach Nazareth zurück; daher nennt man in Italien einen Besuch, der lange dauert, noch heute eine *Visita di santa Elisabetta.*


Mariä Heimsuchung, Gemälde von Albertinelli in den Uffizien.

„Die Absicht, welche der Evangelist Lukas bei Veranstaltung dieser Zusammenkunft hatte," sagt David Friedrich Strauss, „war keine andere, als Jesum dadurch zu verherrlichen, dass dem Täufer schon so früh wie möglich eine Beziehung auf ihn, und zwar im Verhältniss der Unterordnung, gegeben wurde; diese Absicht liess sich nicht besser erreichen, als wenn nicht erst die Söhne, sondern schon die Mütter, doch bereits mit den Keimen der Söhne im Mutterleibe,

zusammengeführt wurden, und hierbei sich etwas ereignete, worin sich das spätere Verhältniss der beiden Männer bedeutsam vorbildete."

Das Gemälde Albertinelli's stellt den Augenblick des Wiedersehens in einer offenen Halle, etwa der Vorhalle des Zachariasschen Hauses, dar, die kluge Priestersfrau hat ihre Cousine kommen sehen und empfängt sie in der Hausflur. Wie die alte Elisabeth in ihrer Haustracht, einen Baschlik auf dem Kopfe, der Jungfrau Maria die Hand giebt und sie treuherzig umfasst — wie diese, die in einen Reisemantel gehüllt ist, bei dem Gruss ihrer Base die Augen in Demuth niederschlägt und voll tiefen Gefühls nach orientalischer Sitte die linke Hand aufs Herz legt — die würdige alte Mutter und die züchtige junge Frau, die, nicht so tief gebückt und höher ragend, weiss, dass sie den Herrn im Schoosse trägt — alles das ist trefflich gezeichnet und höchst natürlich, in wenigen, grossen Zügen und mit satten Farben dargestellt. Nur finden wir, dass den beiden Frauen die Freude mangelt, welche ein *Magnificat* anstimmt — wüsste man nicht, wie sie heissen, so würde man glauben, eine Witwe in tiefer Trauer komme, die eben ihren Mann verloren habe, und eine Tante tröste sie. Unten am Fusse des Bildes bemerkt man eine Stufe, eine sogenannte *Predella*, welche in drei Abtheilungen die *Verkündigung*, die *Geburt Christi* und die *Darbringung im Tempel* enthält. Mariotto Albertinelli war ein Schulfreund und Nachahmer des Fra Bartolomeo di San Marco: beider Manier ist sehr ähnlich, oft arbeiteten sie auch zusammen, und man hat gesagt, die *Heimsuchung* sei nach einem Carton des letzteren gemalt. Doch verräth unseren Meister eine gewisse Weichheit, ein gewisser Ueberschuss von Gefühl, indem Albertinelli milder und anmuthiger ist, auch mehr detaillirt vorträgt als Fra Bartolomeo und sich zu diesem verhält wie das Weib zum Manne. Uebrigens war Albertinelli ein excentrischer und unsteter Kopf, sein ungeregelter Lebenswandel die Ursache, dass er schon im Alter von einundvierzig Jahren starb (A. D. 1515).



Madonna, das Kind anbetend. Gemälde von Lorenzo di Credi in den Uffizien.

Endlich erscheint er selbst — sechs Monate nach dem Vorläufer ist der Heiland geboren worden — auf das Sommerweihnachten das echte, das Winterweihnachten und der zweite grosse Geburtstag der Christenheit gefolgt.[1]) *Gloria in excelsis Deo!* — Die Hirten vom Felde

[1]) *Solos duos natales celebrat ecclesia*, sagt der heilige Augustinus (*Serm.* 287, vol. v. 1692, ed. Gaume), *Johannis et Christi.*



Madonna. Gemälde von Tizian.
In der Gallerie der Uffizien.

kommen, das Kindlein anzubeten — die Weisen aus dem Morgenlande kommen und beten an — vor allem aber betet die Jungfrau Maria selber an. Diese (4) Anbetung der Madonna hat Lorenzo di Credi, ein Maler der alten florentiner Schule, um das Jahr 1500 auf einem schönen Rundbild dargestellt (*Sala degli Antichi Maestri*; ein zweites Rundbild desselben Titels befindet sich in der *Sala di Lorenzo Monaco*). Die Scene ist Phantasie, sie wird, soviel ich weiss, durch keine Schriftstelle unterstützt, wie die Anbetung der Hirten und die Anbetung der heiligen Drei Könige. In einer felsigen, parkähnlichen Landschaft erhebt sich ein antiker Gebäuderest, eine römische Ruine, wie ein natürlicher Verschlag: darin liegt, auf Moos und Blumen gebettet, den Rücken durch eine Rolle (*Capezzale*) erhöht, das Jesuskind; hinter ihm hat sich ein Engel auf ein Knie niedergelassen und hält ihm wie einem Triumphator mit beiden Händen einen Lorbeerkranz über das Haupt, während die Madonna mit gefalteten Händen und in Andacht versunken vor ihm kniet. Die Madonna und der Engel, beide mit fluthenden goldenen Locken und, wie das Jesuskind, mit einem Heiligenschein gemalt, sind Gestalten von hinreissender Schönheit; das Jesuskind, das seine Mutter mit grossen Augen anschaut, ist originellerweise als kleiner Harpokrates aufgefasst. Harpokrates war nach dem ägyptischen Mythus der Sohn des Osiris und der Isis und identisch mit Horus, dem Gott der Sonne; eigentlich nur Horus in der ersten Zeit seines Lebens, oder Horus als Kind, was auch der Name *Harpokrates* besagt (ägyptisch *Har-pi-kruti*). Er, den Isis am kürzesten Tag, im Wintersolstitium oder zu Weihnachten, gebar, vertrat die gleichsam neugeborene, umkehrende, junge und frische Sonne; er wurde deshalb auch als Kind und zwar als schwaches, gebrechliches Kind dargestellt, weil die Sonne um die Zeit der Wintersonnenwende noch wenig Kraft besitzt. Die Strahlen der Sonne verwandeln sich in der personificirenden Phantasie des Volks in Haare: daher gab man dem zarten, kleinen Sonnengott Harpokrates nur Eine Locke: so sass das Götterkind auf einer Lotosblume, dem Symbol der Materie und der Schöpfung, und hielt, wie Säuglinge zu thun pflegen, den Finger an den Mund. Erst philosophirende Griechen glaubten in dieser unschuldigen Geberde einen Wink zu erkennen, dass man stillschweigen solle, und vielleicht ist sie die erste Veranlassung gewesen, dem Harpokrates ein tiefsinniges, geheimnissvolles Wesen zuzuschreiben: die mystische Spekulation der späteren Zeiten bemächtigte sich seiner, er spielte in den Schriften des Hermes Trismegistos eine hervorragende Rolle, und sein Dienst, der allmählich auch in Griechenland und in Rom Eingang fand, war ein Geheimdienst; ja, er scheint hier, wie der Kultus der Isis, zu Excessen geführt zu haben, daher ihn der Senat zeitweilig verbot. Um so mehr war es am Platze, Thore und Schlösser vor seine Lippen zu legen und die Eingeweihten zu bedeuten, dass Alles *sub rosa* sei. Im *grossen Saal* des kapitolinischen Museums steht ein Harpokrates, etwa aus der Zeit Hadrians, dessen Haupt eine Lotosblume schmückt und der als *Gott des Stillschweigens* den Zeigefinger der rechten Hand auf den Mund legt — diese Geste ist uns bekanntlich selbst nicht fremd, sie dient noch heute dazu, Schweigen zu gebieten oder auszudrücken und als Regel zu bekennen: Mönche und Einsiedler, zum Beispiel der heilige Benedict von Nursia und der armenische Bischof S. Johannes Silentiarius, werden gern den Finger auf dem Munde dargestellt. Unzweifelhaft aber hat Lorenzo di Credi den ägyptischen Harpokrates im Sinne gehabt, als er dem kleinen Jesus eine einzige Locke gab und ihn den Zeigefinger der linken Hand an seine Lippen legen liess; dieses Kind ist ein Mysterium, eine Sonne, ein aufgehendes Weltlicht, nur in anderer Form.

Ganz dieselbe Situation, nur minder edel und mehr spielend als ernst, zeigt ein Bild des Correggio in der Tribuna: die Madonna das Kind anbetend, ein Jugendwerk des Meisters, gemalt A. D. 1520 für den Herzog von Mantua, Federico Gonzaga; A. D. 1617 von Herzog Ferdinando Gonzaga seinem Schwager, dem Grossherzog Cosimo II., überlassen und in der Galerie der Uffizien aufgehängt (5).

Abermals eine Landschaft mit klassischen Ruinen, italienischen Charakters. Die Madonna hat das Kind auf eine grosse Steinplatte und ihm einen Zipfel des umgenommenen Tuches untergelegt — eine ungeschickte und nur durch einen augenblicklichen Einfall der Mutter zu erklärende Bettung. Zunächst liegt das Kind auf einem weissen Taschentuche, das wie ein zottiges Fell Licht ausstrahlt. So kniet die Madonna auf einer Stufe vor dem göttlichen Kinde, aber weniger verehrend als kosend. Die Hände, welche sie vor ihm ausbreitet, wie um es wieder hineinzunehmen, sind ausserordentlich schön, die Bewegung ist graziös, die Haltung anmuthig, ihr Gesicht reizend wie gewöhnlich; das Jesuskind dagegen ein Würmchen, das höchstens der eigenen Mutter gefallen kann. Das Bild Lorenzo di Credi's erscheint uns ohne alle Vergleichung würdiger und harmonischer.

Aber diesen spielenden, naiven und menschlichen Charakter haben die berühmtesten Madonnen in der Tribuna: sie sind Mütter, junge und schöne Mütter und die Jesulein sind Kinder, hübsche und reizende Kinder, die am Halse der Mutter hängen, die mit dem kleinen Johannes spielen, die ihren hohen Beruf weder ahnen noch ahnen lassen; wir sehen Familienscenen, die der Anmuth nicht entbehren, aber die nichts Heiliges haben als etwa den Heiligenschein und wie sie in jeder Kinderstube täglich aufgeführt werden — dem häuslichen Leben Italiens sind sie auch jedenfalls entnommen und ohne jegliche Prätension nachgebildet. Dass sie die Künstler *Madonnen* und *Heilige Familien* betitelten, gab und giebt ihnen ein gewisses Relief; hätten sie es aber nicht gethan, so würde niemand errathen, dass es sich um einen heilsgeschichtlichen Vorgang im Heiligen Lande handele. Höchstens der kleine Johannes zeigt einen gewissen Ernst, bisweilen so sehr über seine Jahre, dass man an seinem Evangelium ganz irre werden möchte; übrigens ist noch Alles die liebe Unschuld und harmlose Heiterkeit. Kinderleben, Mutterglück.

Hie und da erscheint freilich die Mutter Gottes auf hohem Postamente und in der heiligen Umrahmung, die wir alle von Raffaels *Sixtinischer Madonna* her gewohnt sind. Eins der beliebtesten und am häufigsten copirten, von Georg Jakob Felsing gestochenen, Oelgemälde der ganzen Galerie ist (6) die Madonna des Andrea del Sarto in der Tribuna, auch, nach den Harpyien auf dem Postament, *la Madonna delle Arpie;* und nach dem heiligen Franziscus, der unten auf der Seite des Jesuskindes steht, *la Madonna di San Francesco* genannt; aus dem Jahre 1517, ein Werk der mittleren Epoche des zur florentiner Schule gehörenden Malers (AND. SAR. FLO. FAB. MDXVII)[1]) Auf einem Tritt steht ein kunstvolles Piedestal und auf letzterem in einer Marmornische statuengleich die Jungfrau Maria in moderner Gewandung, auf dem rechten Arm das nackte Jesuskind, das die Aermchen um ihren Hals schlingt, in der linken Hand ein Buch, das sie an sich anhält, etwa den Jesaias, dessen Prophezeiung: *Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären* sie bei der *Verkündigung* zu lesen pflegt (VII, 14); ihre Knie umfassen mit abgewandtem Gesicht zwei Engel, als ob sie die Mutter Gottes eben auf ihren Thron gestellt hätten. Das Jesuskind, welches eine kränkliche Miene hat, scheint ihnen zuzusehen; auch die Madonna blickt nieder, sie trägt die angenehmen Züge der Frau Sarto, die der Maler sehr geliebt und in vielen seiner Werke verewigt hat. Links vom Beschauer und vor dem Tritt steht, wie gesagt, der heilige Franz von Assisi, dem einst der Legende nach das Jesuskind leibhaftig erschienen ist; als Stifter des Franziskanerordens wird er durch die Kutte und das Patriarchenkreuz charakterisirt, denn da er den Titel *Abt* nicht trug, konnte man ihm den Hirtenstab nicht geben. Rechts vom Beschauer, den rechten Fuss auf den Tritt setzend und mit dem Knie das aufgeschlagene Evangeliumbuch stützend, in welchem er auf eine bedeutsame Stelle hinweist, steht der Evangelist Johannes; es ist vielleicht die Stelle in seinem Evangelium:

[1]) Andrea del Sarto war A. D. 1488 zu Florenz geboren; der Name ist ein Patronymikon und soviel wie *(Sohn) des Schneiders (Sarto);* doch hiess bereits sein Vater *Agnolo* oder *Angelo del Sarto.* Der angebliche Familienname *Vannucchi* kommt erst bei späteren Schriftstellern vor. Andrea del Sarto war einer von den Künstlern, die sich nach Lionardo da Vinci's und Michelangelo's Cartons im Regierungspalaste bildeten.



Madonna del Pozzo, Gemälde von Raphael.
In der Gallerie der Uffizien.

Und das Wort ward Fleisch, und wohnete unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit (I, 14). Ganz so, auf eine Stelle in einem aufgeschlagenen Buche zeigend, werden gern Propheten dargestellt, und überhaupt ist das Buch ein unsicheres Kennzeichen: doch stimmt die schöne jugendliche Erscheinung zu dem Evangelisten Johannes, der gewöhnlich als Jüngling gemalt wird, weil er der jüngste Apostel und einige Jahre jünger als Christus selber war. Die willkürliche Zusammenstellung von Personen der verschiedensten Zeitalter müssen wir auch hier rügen, sie hat immer



Madonna, Gemälde von Andrea del Sarto in den Uffizien.

etwas Verletzendes, ja, geradezu Lächerliches, nur die Gedankenlosigkeit des Publikums macht es begreiflich, dass den Malern so schreiende Anachronismen durchgelassen wurden. An sich ist die Composition schlicht und würdig, die Form ausserordentlich rein, das Colorit frisch, über das Ganze ein harmonischer Luftton gebreitet, wie ein Flor. Nun ja, diese Madonna ist eine wirkliche Madonna, hehr, heilig und hocherhaben, wenn auch dieser Eindruck mehr durch die Stellung und die Umgebung der allerseligsten Jungfrau als durch sie selbst hervorgerufen wird, denn wenn wir ihr ihren Schemel unter den Füssen wegziehen, die Engel und die Heiligen und den Heiligenschein

abnehmen, wenn wir sie auf die niedere Erde verpflanzen, so bleibt nichts übrig als eine sinnige junge Frau mit ihrem Kind.

Und auf die niedere Erde wird sie ja wirklich oft verpflanzt; zum Beispiel von Raffael. Die Tribuna besitzt zwei Madonnen, die dem grossen Maler zugeschrieben werden, die (7) Madonna mit dem Stieglitz oder die Madonna del Cardellino und die (8) Madonna mit dem Brunnen oder die Madonna del Pozzo. Die letztere soll nur unter dem Eindruck der Raffaelschen Werke entstanden und entweder von Franciabigio, dem Freund Andrea del Sarto's; oder von Bugiardini, dem Freunde Michelangelo's; oder endlich ein Atelierbild von Ridolfo Ghirlandaio, dem Freunde Raffaels sein; die *Madonna mit dem Stieglitz* ist dagegen gut beglaubigt, sie stammt aus der Zeit, wo Raffael in Florenz lebte, das heisst aus den Jahren 1504/8, wie das durch den Dom und den Glockenthurm (vielleicht auch die den Umgebungen Luccas entnommene Teufelsbrücke) angedeutet wird. Raffael malte das Bild für seinen Freund, den Kaufmann Lorenzo Nasi in Florenz, dem er es zur Hochzeit schenkte und in dessen Hause auf der *Via de' Bardi*, gegenüber dem Kirchlein *S. Lucia de' Magnoli*, es bis zum 12. November des Jahres 1547 hing. Damals, es war das Jahr und der Tag, wo der kleine Bernardo Buontalenti lebendig begraben ward, vergleiche Seite 34, stürzten mit vielen anderen drei Häuser der Familie Nasi ein, darunter war eben das grosse Haus von Lorenzo Nasi, jetzt Raffaello Nasi, das nach dem Ausdruck eines Berichterstatters *zehn Fenster in einer Reihe hatte.* Der Knabe Bernardo Buontalenti wurde durch ein Wunder gerettet, die Madonna nicht, sondern das Gemälde in mehr als zwanzig Stücke zerrissen. Doch setzte man sie später geschickt wieder zusammen, infolgedessen wurde der Hof aufmerksam, und so ging denn auch die Madonna in den grossherzoglichen Besitz über (gestochen von Pietro Nocchi, einem Schüler des Antonio Perfetti, 1852).

Beide Werke, die *Madonna del Pozzo* und die *Madonna del Cardellino*, sind Gruppen, die (im Gegensatz zu früheren Madonnenbildern, wo die Madonna mit dem Christkind allein erscheint) aus der Mutter Gottes und zwei Kindern, dem Jesuskind und unserem Liebling, dem Johanneskind, bestehen. Beide Male sitzt die Madonna mit ihrem nackten Kind im Freien auf einer Moosbank; beide Male kommt der Täuferknabe in seinem Fell, an dem ledernen Gürtel eine Muschel, dazu gelaufen und bringt etwas: das eine Mal eine Rolle mit den Worten: ECCE AGNUS DEI, nach dem Evangelium Johannis 1, 29; das andere Mal, nach Knabenart, einen Stieglitz, den er in der Wüste gefangen hat und nach dem der kleine Jesus mit einer herablassenden Miene langt, ohne sich völlig umzukehren und ohne sich dem Anscheine nach viel daraus zu machen — man möchte sagen, er sei erhaben über solche Dinge, er habe seiner Mutter zugehört, wie sie ihm aus den Propheten vorlas, und der kleine Johannes beide etwas tölpisch in ihren Betrachtungen gestört, werde aber nachsichtig geduldet. Dieses Jesuskind ist ungleich reifer als der reizende kleine Schelm, den die *Madonna del Pozzo* hat. Der Stieglitz oder Distelfink wird in der Bibel nie erwähnt, doch braucht man an seinem Vorkommen in Palästina nicht zu zweifeln; dass ihn Raffael wählte, wird wohl irgend einen Grund gehabt haben, der uns jetzt entgeht: der gefangene Vogel wird in Italien kirrer als bei uns, er lernt sich tot stellen, eine brennende Lunte nehmen und eine kleine Kanone abschiessen, und mehr dergleichen Kunststückchen. Dass Johannes im Uebrigen beide Male etwas über seine Jahre gebildet ist, leuchtet ein.

Nur der Aufbau der beiden Gruppen ist verschieden; hier staffelförmig, dort pyramidal. Die *Madonna del Pozzo* fährt, das Kind im rechten Arme, mit einer hastigen Bewegung des ganzen Oberkörpers auf die Seite, um dem rechts unten heraufspringenden Johannes die Rolle abzunehmen, während sie noch mit den Knien die alte Richtung beibehält; die *Madonnna del Cardellino*, welcher der kleine Jesus zwischen den Knien steht und der er beim Umwenden auf den rechten Fuss tritt, hat nur den Kopf gewandt, sie blickt ruhig von dem Buche auf, das sie



Die Heilige Familie, Gemälde von Michelangelo.

In der Gallerie der Uffizien.

geöffnet in der linken Hand hält und auf den Johannesknaben, den sie liebevoll mit der rechten Hand umfasst, so dass beide Kinder von der sitzenden Gestalt gleichsam eingerahmt und umschlossen werden und, indem der ursprüngliche Schwerpunkt ebenfalls, nur minder gewaltsam verlegt, das Jesuskind aber auf die linke Seite gedrängt und nun sein natürliches Uebergewicht durch den Johannesknaben ausgeglichen wird, eine schöne symmetrische Composition herauskommt, welche sich in der Büste der Madonna zuspitzt. Zahlreiche erhaltene Studien Raffaels beweisen, wie viel Mühe es sich der Maler kosten liess, um seinerseits diese Geschlossenheit der Composition, diese vollendete Symmetrie herauszubringen, die uns ganz natürlich scheint, die aber auf der feinsten Berechnung und auf einem plastischen Sinn beruht — Bildhauer sollen diese Anordnung der Gruppe, die zu Raffaels Zeit unter den florentiner Malern schon bekannt war, in der That angegeben haben. Raffael selbst wiederholte sie bei der *Jungfrau im Grünen* (Wien, Belvedere) und der *belle Jardinière* (Paris, Louvre). Die Farben sind leuchtend und weich gegeneinander abgetönt, wie die Italiener sagen, *verduftet (sfumati)*, die Lichter weise vertheilt, die Körper ausserordentlich schön, aber das Schönste ist doch die fromme Seele der Madonna, ihre heilige Ruhe und ihr milder Ernst, der sich den Kindern, ja, der ganzen Landschaft mitzutheilen scheint:

Kein Lüftchen geht vom blauen Zelt,
So still der Ort, so fern die Welt.

Wenn wir die *Madonna del Cardellino* von ungefähr im Grünen sitzen sähen, notabene ohne Aureole, so würden wir sagen: das ist eine tugendsame Hausfrau, die sich mit ihrem Söhnchen ins Freie gesetzt hat und die ihm, da es ein ernstes Kind ist, etwas Gutes vorliest, während ein älteres, etwas wilderes Brüderchen herumtummelt und Nester ausnimmt — weshalb sollten wir sie gerade für die Mutter Gottes halten? — Die *Madonna* Michelangelo's würden wir erst recht nicht dafür halten und seine (9) Heilige Familie, ebenfalls in der Tribuna, etwa für eine Handwerkerfamilie erklären, wobei die fünf nackten, im Hintergrunde herumlungernden Burschen die Gesellen abgeben könnten, und wo sogar der Lehrjunge nicht fehlt: der derbe, gutmüthige, mindestens seine acht Jahre alte Johannes, der im Hohlweg abzieht und strahlend, mit gesträubtem Haar auf seine Meisterleute zurücksieht; Johannes, der doch ein Pastorssohn war. Die Sache ist, dass die Hauptgruppe, so vortrefflich sie gezeichnet ist, einen heiligen Charakter durch nichts, aber auch durch gar nichts, verräth. Ein junges, mehr kräftiges als schönes Weib lag, dem Beschauer zugewendet, ich weiss nicht aus welcher Veranlassung, vielleicht betend, da sie ein Buch im Schoosse hat, auf ihren Knien; als ihr Vater Joseph, ein prächtiger, kahlköpfiger und vollbärtiger Biedermann, eine Figur, wie man sie von Nürnberg her gewohnt ist, von hinten mit der Vorsicht des Alters das höchst reizende, zur Mutter verlangende Kind über die Schulter reichte und sie nun, ohne aufzustehn, den kleinen Kerl, der sich an ihrem kurzen Haare fest hält, zu sich herübernimmt. Abgeschmackt hat man gesagt, dass sie das Kind dem Gatten reiche: die ganze Situation hat nur Sinn, wenn sie das Kind dem Vater abnimmt, dem Vater, der mit dem kleinen Christus auf dem Schoosse hinter ihr auf der niedrigen Mauer sass, der es vielleicht eine Weile mit Vetter Johannes spielen liess und es jetzt auf dem kürzesten Wege abgiebt. Man sieht unten den rechten Fuss Josephs. Das linke Knie der Madonna scheint uns, wenn uns eine solche Bemerkung einem so grossen Meister gegenüber erlaubt ist, zu weit vorzuragen; das Terrain ist sonderbar, jenseits des Hohlwegs, in gleicher Höhe mit der vorderen Mauer eine Art Estrade, die durch eine dicke, niedrige Mauer mit Pilastern abgeschlossen wird: darauf sitzen die nackten Gesellen, die eine nicht minder seltsame Staffage bilden. Darüber hinaus mehrere Hügelreihen.

Das Rundbild der *Heiligen Familie*, noch *a Tempera*, ist das bestbeglaubigte Tafelbild Michel Angelo's aus seinen jüngeren Jahren. Er malte es etwa A. D. 1504 zu Florenz, für Angelo

22

oder Angiolo Doni, einen bekannten Kunstmäcen, dessen Porträt Raffael um dieselbe Zeit anfertigte, auf dessen Bestellung; und es ereignete sich bei dieser Gelegenheit eine Scene, die lebhaft an die zwischen der Sibylle von Cumae und dem König Tarquinius Superbus erinnert. Michelangelo forderte 70 Dukaten Honorar; Doni, der sehr geizig war, schickte nur 40. Den Künstler verdross das; er sandte das Geld zurück und forderte 100 Dukaten. Jetzt erbot sich Doni, den ursprünglichen Preis zu zahlen, nämlich 70 Dukaten. Michelangelo aber forderte, immer kühner, noch einmal soviel: Doni sollte 140 Dukaten zahlen oder das Bild zurückschicken. Er zahlte denn auch, wie Tarquinius Superbus die drei letzten Sibyllinischen Bücher kaufte. Die stetige Erhöhung des Preises wirkt in solchen Fällen auf den Käufer wie ein Zauber.

Wenn die *Heilige Familie* Buonarroti's einen ausgesprochen realistischen Charakter hat, so wirkt eine andere heilige Familienscene der Tribuna durch ihren ungeheuerlichen Mysticismus geradezu verblüffend: ich meine ein paar Nummern weiter die (10) Verlobung der heiligen Katharina von Siena mit dem Christuskinde *(lo Sposalizio di Santa Caterina)* von dem grossen Meister der Schule von Verona Paolo Veronese, gemalt für den Grafen Vidmann zu Venedig um das Jahr 1560. Wir haben diese *Verlobung*, die ein Lieblingsthema nicht nur des Veronese, sondern auch des Correggio war, bereits einmal in *Neapel und seine Umgebung* gesehen und beschrieben (Seite 97). Nicht dass das Bild in seiner Art nicht ebenfalls realistisch gehalten wäre — diese üppige Braut, eine etwas fade Weltdame, mit ihrem gewellten fluthenden Haar, ihrem gestreiften Kleid und ihrem Perlenschmuck, hat etwas nur allzu Weltliches und wenig von jener *Sancta Catharina Senensis*, die in ihrem achtzehnten Lebensjahre das Kleid vom dritten Orden des heiligen Dominicus empfing und mit dem heiligen Ordensstifter zu Füssen der heiligen Jungfrau kniet, den Rosenkranz in der Hand. Aber die ganze Scene, die sich wie es scheint an einem grossen Baume abspielt, schreit zum Himmel wie ein vollkommener Widerspruch. Die heilige Katharina erblickte das Licht der Welt zu Siena A. D. 1347, als die Tochter eines Färbers Jacopo Benincasa und einer gewissen Lapa. Schon als Kind legte sie das Gelübde der Keuschheit ab, und da sie ihre Eltern vermählen wollten, trat sie, wie erwähnt, in den dritten Orden des heiligen Dominicus. Die Legende erzählt nun von ihrer übernatürlichen Selbstkasteiung: sie enthielt sich nicht blos des Fleisches und des Weines, sondern auch des Brotes, ja, sie lebte ohne alle irdische Speise und nährte sich nur von der heiligen Communion. Dabei hatte sie öftere Erscheinungen von Christus, der sie belehrte, wie sie Gott und sich selbst erkennen und die Geister unterscheiden solle. Jetzt kommt das ausserordentliche Erlebniss. Einmal verlobte sich Jesus mit ihr unter Hinterlassung eines Ringes, während er ein anderes Mal sein Herz mit dem ihrigen vertauschte und ihr seine Wundmale eindrückte, so dass sie deutlich gesehen werden konnten, aber nicht bluteten, weil sie sich dies eigens erbeten, um zu grosses Aufsehen unter den Menschen zu vermeiden. Infolge höherer Begnadigung, die ihr von Seite des himmlischen Bräutigams zu teil wurde, fühlte sie auch die Todesangst Christi, wobei sie unaussprechliche Schmerzen litt. Bei alledem handelt es sich, wie jedermann sieht, um Visionen, die gar nicht geleugnet werden sollen, ja, selbst die Stigmatisirung könnte man sich allenfalls als eine physiologische Wirkung der überspannten Einbildungskraft erklären. Deshalb würde es auch nichts Anstössiges haben, wenn die heilige Katharina gemalt wäre, wie sie schläft und ihr, während sie schläft, Christus, der himmlische Bräutigam, erscheint, um ihr den Verlobungsring an den weissen, zitternden Finger anzustecken — aber die Maler drehen die Sache gerade um, sie malen die heilige Katharina, wie sie Christus, was sage ich, wie sie dem schlummernden Christuskind erscheint und von diesem den Verlobungsring empfängt; man sieht den Ring (einen Siegelring) auf unserem Bilde an dem Goldfinger ihrer rechten Hand und die segnende Bewegung des schlafenden Christuskindes. Nach Menzels *Symbolik* (I, 468) würde das allerdings ganz richtig sein, denn



Die heilige Catharina mit der heiligen Familie, Gemälde von Paolo Veronese.
In der Gallerie der Uffizien.

er sagt, dass unsere Heilige nur mit dem Christkinde, mit dem erwachsenen Christus dagegen die heilige Katharina von Alexandrien verlobt wurde; die ganze Legende der Verlobung steht überhaupt nicht einzig da. Indessen nicht nur, dass die Acten der Menzelschen Auffassung und Unterscheidung widersprechen, auch wenn sie es nicht thäten, hätte doch das Christkind der Heiligen wunderbar zu erscheinen; dieses platte Hinzutreten einer Person des XIV. Jahrhunderts zu der Wiege des Heilandes ist etwas dermassen Absurdes, dass der Graf Vidmann, wenn er bei Verstand gewesen wäre, dem Paolo Veronese seine Sudelei dankend zurückgegeben hätte. Er konnte dazusetzen, dass, abgesehen von dem bereits oben gerügten Kostüm, die heilige Katharina von Siena keine Palme tragen darf, weil sie keine Blutzeugin war, sondern zu Rom im Alter von 33 Jahren, dem Alter Christi, friedlich starb. Das Bild hat überhaupt etwas Unüberlegtes: während der Verlobung küsst der kleine Johannes mit seinem Rohrkreuz, als ob er naschen wollte, den linken Fuss des Kindes, der an einem unverhältnissmässig langen Beine ist, der alte Joseph fasst ihn an der Schulter, als ob er sagen wollte: *das passt sich jetzt nicht*, und selbst die Madonna, die das Kind wieder zudecken will, sieht ein wenig sonderbar dazu. Die heilige Katharina sprach und schrieb sehr schön, schöner als die gleichzeitigen Florentiner, ihre Schriften sind klassisch, wie die Italiener sagen *testo di lingua*, ein gewisser Girolamo Gigli verfasste zu ihren Werken ein ganzes Wörterbuch, das berühmte *Vocabolario Cateriniano*, das unendlich viel Staub aufwirbelte, ihr verdankt die Stadt Siena den Ruf, das schönste Italienisch zu sprechen. Ein Glück, dass der Maler die Heilige auf dem Bilde nicht reden lassen kann: sie brächte nur Barkarolen heraus.

Auf Freude folgt Leid, und nach den *sieben Freuden Mariä* kommen *sieben Schmerzen*, das lehrt auch die florentiner Galerie. Nachdem wir das Christuskind so ziemlich in allen Combinationen, die es eingeht, betrachtet haben — mit der Madonna, die es bald anbetet, bald in reinem Mutterglück betrachtet, bald sich sonst mit ihm beschäftigt — mit der Madonna und dem kleinen Johannes — mit der Madonna, Johannes dem Täufer und dem heiligen Nährvater — mit der Madonna, Johannes, Joseph und der heiligen Katharina von Siena — mit der Madonna und andern Heiligen: machen wir jetzt einen Sprung, setzen über das ganze Leben Jesu hinweg und langen mit eins bei der (11) Schmerzensmutter oder der Mater Dolorosa an, wie sie uns der Historienmaler Sassoferrato in der *Sala del Baroccio* vorführt; die Italiener sagen: *la Vergine Addolorata* oder *la Vergine dei Dolori*. Das *Festum Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis* wird in der katholischen Kirche zweimal im Jahre, am sogenannten *Schmerzhaften Freitag* und am dritten Sonntag im September gefeiert; ein Mädchen, das an einem dieser beiden Tage geboren wird, bekommt in Spanien, wo man früher den hochgebenedeiten Namen *Maria* selbst als Taufnamen nicht gebrauchte, gern den Namen *Dolores*. An diesem Feste wird das *Stabat Mater* gesungen, das der Minorit Jacobus de Benedictis um das Jahr 1300 gedichtet hat und das in dem Gesangbuchsliede *Schaut die Mutter voller Schmerzen, wie sie mit zerrissnem Herzen bei dem Kreuz des Sohnes steht*, fortlebt. Uebrigens beginnen die sieben Schmerzen der Maria schon vor dem Kreuz, es sind nach dem gleichnamigen Officium im Brevier folgende: 1, die Prophezeiung des greisen Simeon (Lucä II, 35). 2, die Flucht nach Aegypten. 3, die drei- oder viertägige Abwesenheit des Jesuskindes. 4, das Zusammentreffen auf dem Wege nach Golgatha. 5, die Kreuzigung. 6, die Kreuzabnahme, bei welcher der Leichnam Christi der Maria in die Arme gegeben ward, die sogenannte *Pietà*. 7, die Grablegung. Der alte Simeon sagte: *Und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen*; was wohl die Veranlassung war, dass die Mutter Gottes gelegentlich in grotesker Bildlichkeit mit sieben Schwertern im Herzen dargestellt ward: vor einem solchen Bilde der Mater Dolorosa pflegen die Serviten oder Diener der heiligen Jungfrau zu stehn, die Mönche eines geistlichen Ordens, der A. D. 1233 in Florenz zum Dienste

(Servitium) der Mutter Gottes gestiftet wurde (italienisch *Serviti*, Singular *Servita).* Unsere *Vergine Addolorata* ist eins jener kleinen Brustbilder der Maria, wie sie Sassoferrato mit Vorliebe malte und in denen er einen bestimmten, durch würdige Demuth ausgezeichneten, Typus der heiligen Jungfrau schuf: ein Engelsangesicht voll Trauer. Diese Madonna weint gleichsam innerlich. Die Hände sind im Schmerz zusammengepresst; die Draperie des blauen Gewandes ist einfach und ausdrucksvoll. *Ave dulcis Mater Christi.* Das Bild stammt etwa aus dem Jahre 1645;



Mater Dolorosa, Gemälde von Sassoferrato in den Uffizien.

Giovanni Folo hat einen schönen Stich davon geliefert (A. D. 1800). Dass es in der *Sala del Baroccio* hängt, hat seinen Grund, denn Sassoferrato, eigentlich der zu Sassoferrato geborene Giovanni Battista Salvi, studirte seinerzeit Baroccio's Werke mit grosser Aufmerksamkeit.

Wir schliessen die Auslese, die wir aus den christlichen Gemälden der Galerie gehalten haben, indem wir einen Nachfolger Christi bringen, freilich einen Nachfolger ohne christlichen Geist, einen gewaltigen römischen Priesterkönig, den Raffael gemalt hat: den (12) Papst Julius II., dessen Porträt in der Tribuna und auch im Marssaale der Galleria Pitti hängt, man weiss nicht recht, welches von beiden Bildern das Original und welches die Copie ist. Das

Porträt fällt in Raffaels römische Periode, angeblich auf das Jahr 1511; eine Copie, die Giulio Romano davon nahm, haben wir bereits in der Galerie Borghese zu Rom gefunden, vergleiche *Rom in Wort und Bild* II, Seite 446. Die Italiener schreiben auch das Pittische Bild, mit Ausnahme des Kopfes, der von Raffael sein soll, dem Giulio Romano zu, während es ein deutscher Kunstkenner für eine venezianische Copie, ein anderer für eine Copie von Giovanni da Udine, Johann David Passavant dagegen für das Original erklärt. Und was wird dann mit dem Bild in der Tribuna? Eine Copie, die Raffaels Schüler Giovanni Francesco Penni genommen hat. Heisst das nicht recht eigentlich um des Papstes Bart oder *de lana caprina* streiten? — Mein Gott, lassen wir einmal das Porträt in der Tribuna für das Original gelten, das einst in Rom in der Kirche S. Maria del Popolo gewesen und durch Erbschaft aus dem Hause der Rovere an die Medici gekommen sei, und sehen wir uns lieber den Mann als den Schatten des Mannes an, die Gelehrten mögen sagen, was sie wollen: wir sind es gewohnt, dass sie alles von den Malern, aber von den Gemälden nichts verstehen.


Porträt des Papstes Julius II.
Gemälde von Raffael in den Uffizien.

Papst Julius regierte A. D. 1503—13 und hiess eigentlich Giuliano della Rovere. Raffael hat ihn auf einem Grossvaterstuhle sitzend dargestellt. Er trägt eine weisse Kutte mit langen und engen Aermeln, den sogenannten *Roccetto*, darüber einen grossen rothsammtenen Pelzkragen *(la Mozzetta*, französisch *le Camail)*, auf dem Kopfe die rothsammtene Papstmütze *(il Camauro)*; und einen schönen weissen Vollbart, den er sich zuerst unter den Päpsten wachsen liess und auch bei weltlichen Fürsten Mode machte. An den Fingern bemerkt man nicht weniger als fünf Ringe. In der Hand hat er ein Taschentuch, und es ist nicht unmöglich, dass er eben niesen will, denn sein lautes Niesen war bekannt; jedenfalls aber hat er keine Prise genommen, da der Tabak zu seiner Zeit noch garnicht bekannt war. Die Nase ist dick und kräftig, aber nicht edel, der Blick der tiefliegenden kleinen Augen sinnend und sorgenvoll, die festgeschlossenen Lippen verrathen Aerger und Trotz. Das Bildniss ist im höchsten Grade sprechend und lebenswahr und, wie schon Vasari bemerkt, *zum Fürchten*. Es giebt von dem gefürchteten und gehassten Manne vielerlei Porträts. Julius II. wird von Machiavelli in seinem *Principe* und in seinen *Briefen* oft citirt; der florentiner Staatsmann hatte bei seinen Missionen nach Rom viel mit ihm zu thun gehabt, er hatte ihn in Glück und Unglück beobachtet, niemand kannte ihn besser als Machiavelli. Er bewundert an dem kriegerischen Papst die Kühnheit, den Thatendrang, womit er von Erfolg zu Erfolg flog und den Lauf des Schicksals beschleunigte; aber er spricht ihm, scheint es, die Klugheit ab, welche die Erfolge vorbereitet und sichert und die Dinge reifen lässt. Auch der Kaiser Maximilian I. hat ein Porträt von ihm gemacht; er pflegte zu sagen: *Guter Gott, wie stünde es um die Welt, wenn du dich nicht ihrer annähmst, unter einem Kaiser wie ich, der ich ein armer Weidmann bin, und unter einem Papste, der so schlecht und ein Saufaus ist wie Julius!* — Und um noch eine dritte Äusserung anzuführen, so citirt Bayle ein Epigramm:

Cum Petri nihil efficiant ad praelia claves,
Auxilio Pauli forsitan ensis erit —

welches besagt, dass Julius II. die Schlüssel Sanct Peters in den Tiber warf, um sich fortan nur des Paulinischen Schwertes zu bedienen.

Aber ich wüsste doch nicht, wer den unruhigen, kühnen, rachsüchtigen alten Mann, der in Bologna durch die Bresche einzog, der seine Macht missbrauchte, um seiner Rauflust zu fröhnen, der alles einem eitlen Ruhme opferte und der die päpstliche Tiara mit einem Helm bedeckte, besser getroffen hätte als unser Raffael.

Drittes Kapitel.

Die profanen Gemälde.

Die Renaissance — die Verleumdung des Apelles — abermals die Venus — die Venus Anadyomene von Sandro Botticelli — die Venus von Urbino — die Flora Tizians — die sogenannte Fornarina von Raffael, angeblich ein Werk des Sebastiano del Piombo — Portraits des Dichters Alfieri und seiner Freundin, der Gräfin von Albany — Frauen, nichts als Frauen — hoher hinauf.

Wie wir nun abermals in unserer Tribuna angelangt sind, fällt unser Blick auf gewisse mythologische Süjets, aber nicht aus der Zeit der alten Griechen und Römer. Wir merken, dass es hier eine Art *Renaissance* gegeben hat.

Das Wort Renaissance, mit dem man die Wiedergeburt der griechisch-römischen Kunst bezeichnet, wird zunächst nur in formellem Sinn genommen. In dem sogenannten *Quattrocento*, das heisst, dem fünfzehnten Jahrhundert, fingen die Italiener an, aus der Antike wieder Einfachheit und Grossheit der Zeichnung, Schönheit der Verhältnisse, Klarheit der Composition zu gewinnen; und in diesem Stil wurden die Stimmungen und Bedürfnisse der eigenen Gegenwart und Wirklichkeit ausgedrückt. Die Renaissance äusserte sich im Bau von Kirchen, in der Darstellung der christlichen Himmelskönigin und in den Schildereien biblischer Geschichten so gut wie in den Bildern einer Schlacht, welche die Republik gewonnen hatte, oder in Profanbauten und weltlichen Palästen. Ueberall ist es nur das Formgefühl der Alten und der Geist der Antike, der, in die Fesseln des Mittelalters geschlagen, gleichsam erkrankt, jetzt, unter glücklichen Verhältnissen, wieder aufgelebt ist. Dabei konnte es aber nicht fehlen, dass gelegentlich auch die Stoffe der Alten wiederkehrten und die formelle Renaissance eine völlige und materielle ward. Nicht blos alte Fabeln, sondern geradezu die Götzenbilder wurden wieder hervorgesucht, das bunte Gewimmel der alten Götter füllte das Haus von neuem und neben die Venus des Kleomenes kam die Venus des Tizian zu hängen. *Naturam expellas furca, tamen usque recurret* — diese Unverwüstlichkeit der Heidennatur ist wahrlich eine Thatsache, die viel zu denken giebt. In derselben Tribuna, wo wir die Madonna thronen gefunden haben, zwei üppige, christliche Venusbilder, Wunderwerke der Kunst wie die Mediceische! Goethe sagte einmal: *Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten*; heisst es nicht hier: *Weltkind rechts, Weltkind links, Prophete in der Mitten?* —

Einer der ersten, der die antike Mythe und Allegorie in die moderne Kunst einführte und mit Vorliebe behandelte, war Sandro Botticelli. Von ihm (dessen Namen wir bereits zu Rom in der Sixtinischen Kapelle gefunden haben, vergleiche *Rom in Wort und Bild*, II, Seite 323) ist die (1) Geburt der Venus Anadyomene aus dem Schooss der Wogen, wo die morgenschöne Göttin in der Muschel nackt, mit wallendem Haar, über das Meer dahinbraust und, gemäss dem Homerischen Hymnus, unter einem Rosenregen von Windgöttern an das Ufer der Insel Cypern getrieben wird, in der *Sala di Lorenzo Monaco*; und (2) die sogenannte *Calunnia d'Apelle*, das heisst, die *Verleumdung des Apelles* im ersten Saal der Toscanischen Schule, der Sandro Botticelli, ein Zeitgenosse und Anhänger Savonarola's, angehörte († 17. Mai 1515). Lucian hat ein Buch geschrieben *περὶ τοῦ μὴ ῥᾳδίως πιστεύειν διαβολῇ*, dass man nicht leicht einer Verleumdung Glauben schenken solle, lateinisch *non temere credendum esse calumniae.* Darin wird erzählt, Apelles sei von seinem Rivalen Antiphilus der Theilnahme an der Verschwörung Theodots in Tyrus angeklagt worden, Ptolemäus aber habe die Falschheit der Anklage eingesehen und dem



Die Flora von Tizian in der Gallerie der Uffizien.

Apelles hundert Talente geschenkt und den Antiphilus zum Sclaven gegeben, worauf Apelles ein allegorisches Gemälde auf die Geschichte machte. Aus einer Stelle des Plinius könnte man etwa schliessen, dass Apelles den Ptolemäus durch dieses Gemälde selbst erst veranlasst habe, Vorsicht zu gebrauchen. Lucian beschreibt das Bild: ein Mann mit grossen Ohren sass auf einem Stuhle — vor ihn schleppte die Verleumdung in erheucheltem Zorne, geleitet vom Neide und von der List und der Täuschung gefolgt, einen Jüngling, der, die Hände zum Himmel erhebend, seine Unschuld betheuerte — dahinter kam die Reue, die zu ihrer Schande von der Wahrheit den Sachverhalt erfuhr. Diese Beschreibung griff Sandro Botticelli auf und reproducirte die Darstellung des Apelles



Uffizien: Tizian, Venus von Urbino

wobei er die Scene in eine prächtige Halle mit Durchblick auf das Meer verlegte. So malte Raffael die *Hochzeit Alexanders und der Roxane* nach der Beschreibung, die Lucian von einem Gemälde Aëtions giebt, vgl. *Rom in Wort und Bild*, II, Seite 443.

Anch' io sono Apelle! — Tizian wäre der Mann gewesen, die berühmteste Schöpfung des Apelles nachzuahmen, die *Venus Anadyomene*, wie sie ihr Haar ausringt und die umhersprühenden Wassertropfen gleich einem Brautschleier niederwallen — er brauchte Apelles nicht, er hatte auch eine hellenische Phantasie und das Auge, das eine Venus sieht; er war selbst Apelles. Er sah sie in Eleonora di Gonzaga, der Herzogin von Urbino, die er in seinem achtunddreissigsten Lebensjahr, A. D. 1515, für ihren Gemahl Francesco Maria I. della Rovere, den Herzog von Urbino, Neffen des Papstes Julius II., malte, daher man das Bild gewöhnlich die (3) Venus von Urbino nennt. Die Herzogin war damals zweiundzwanzig Jahre alt. Das Gemälde hing länger als ein

Jahrhundert im herzoglichen Schlosse zu Urbino und kam A. D. 1631, beim Aussterben des Hauses della Rovere, gleich den, ebenfalls Tizianschen, Porträts des Herzogs und der Herzogin, durch Vittoria della Rovere, die Gemahlin des Grossherzogs Ferdinando II., nach Florenz und an die Medici — dieselben Medici, die Francesco Maria I. und seine Gemahlin, die langjährige Reichsverweserin, A. D. 1516 des Herzogthums beraubt hatten. Die junge Frau liegt, eine Perlenschnur mit einer Agraffe um das Haar, auch sonst reich geschmückt, aber völlig nackt auf ihrem Bett vor einer Spanischen Wand, die zur Hälfte zurückgeschoben ist, und einem purpurrothen Vorhang: eben aufgewacht, hat sie sich ein wenig aufgerichtet, indem sie den linken Arm auf die Kopfkissen stützt; in der linken Hand hält sie ein paar Rosen. Zu ihren Füssen schläft, vielleicht als Symbol der ehelichen Treue, ein Hundchen; zwei Dienerinnen nehmen im Hintergrund die Kleider aus der Truhe. Man muss sich vorstellen, dass sie die Bettdecke abgeworfen hat und der frischen Morgenluft geniesst, die durch die Fensteröffnung einströmt: ein Hemd hat sie vermuthlich gar nicht angehabt, denn bis um jene Zeit legte man sich ganz entkleidet zu Bett, wie das die kleinen Leute in Italien noch heute thun. Wir sagten, Tizian sah eine Venus in Eleonora di Gonzaga — er musste sie vielleicht sehen; wahrscheinlich hat er überhaupt keine Venus in ihr gesehen, denn der banale Ausdruck *Venus von Urbino* wird nicht von ihm herrühren. Tizian sollte die Herzogin von Urbino malen, und er malte sie mit aller Virtuosität, wie er zweiundzwanzig Jahre später, A. D. 1537, dieselbe Herzogin nebst ihrem Gemahle porträtirte; die Bildnisse, die oben erwähnten, hängen in dem ersten *Saal der Venezianer*, in unserer Galerie. Die Anbeter berühmter Namen verdienen den Titel, den Horaz den Nachahmern gab: *servum pecus.* Wir können nicht in jeder Dame, die Tizian gemalt hat, ein Wundergebilde und eine Huldgestalt erblicken. Dieser schmalhüftige Körper erscheint uns mittelmässig, der Ausdruck dieses Gesichtes eher lüstern als vornehm, die Bewegung der rechten Hand gemein. Mit einem Worte, ein Kenner, der diese Venus von Urbino liegen sähe, würde sie weder für eine Göttin, noch für eine Herzogin, sondern für eine ganz gewöhnliche Tochter Evas halten, kaum fähig und kaum werth, grosse Leidenschaften zu entzünden. Dagegen wird er nicht anstehen, die andere (4) Venus von Tizian, die gleichfalls in der Tribuna hängt und aus dem Jahre 1547 stammt, als ein tadelloses Muster vollendeter Frauenschönheit zu bewundern und anzubeten. In ihr mag der siebzigjährige Maler eine Venus wirklich gesehen haben.

Die (5) Flora von Tizian, im zweiten *Saal der Venezianer*, gemalt um A. D. 1522, wird deshalb so genannt, weil sie die aufgemachte rechte Hand voller Rosen, Jasmin und Veilchen hat. Woher sind die Blumen? Sie muss sie eben bekommen, vielleicht am frühen Morgen von einem geliebten Freund bekommen haben; denn gedankenvoll und träumend steht sie da. Noch ist sie nicht angekleidet, nur ein musselinenes Morgengewand hängt ihr nachlässig wie ein Frisirmantel um die Schultern, darüber ist ein rosenfarbener Ueberwurf von Seidendamast geschlagen; das blonde, mit einer seidenen Schnur aufgebundene Haar fällt lose und in leichten Wellen über den prachtvollen Nacken herab. Das ist reife, volle und milde Weiblichkeit und der Zauber, den sie selbst im Bilde ausübt, gross; es geht von ihr wie ein ruhiges Geniessen, eine süsse Erquickung aus. Unerreicht ist der Schmelz des Kolorits und die sanfte Harmonie der Farben, die Reinheit der Formengebung, die Weichheit der Behandlung; das Beste aber jene geistige Gesundheit, jene über alles Raffinement erhabene Naturkraft, die aus diesen grossen Zügen, aus diesen reichen Formen spricht. Die *Flora* von Tizian trägt nicht blos den Namen der antiken Blumengöttin, sie erinnert selbst an die Antiken.

Ich kann mir nicht helfen, aber die *Venus von Urbino* erinnert mich einigermassen an die *Fornarina*, die wir im Palazzo Barberini getroffen haben, vergleiche *Rom in Wort und Bild* II, Seite 522; während die *Flora* schon äusserlich eine gewisse Aehnlichkeit mit derjenigen (6) Fornarina hat, die in Florenz unter diesem Namen geht und in der Tribuna hängt. *Fornarina*, das heisst die *kleine Beckin*, war bekanntlich die Geliebte Raffaels, deren Züge er mehreren



La Fornarina, Gemälde von Raphael.
In der Gallerie der Uffizien.

Frauengestalten, unter anderen der Frau auf der *Verklärung* und der Sixtinischen Madonna, geliehen und die er auch als solche wiederholt gemalt haben soll. Indessen hat man dem florentiner Porträt, welches die Jahreszahl MDXII, trägt, den Namen der *Fornarina* ohne allen Grund beigelegt — eher könnte es die bekannte römische Courtisane Beatrice von Ferrara sein, die Raffael nach Vasari's Zeugniss auch gemalt hat; aber es ist nicht einmal gewiss, dass das Gemälde überhaupt von Raffael stammt, obwohl es bereits im Inventar der Medici von A. D. 1589 als ein Werk Raffaels bezeichnet wird. Die Sache ist, dass Costüm und Typus venezianisch sind. Eine vornehme Dame, die über einer ausgeschnittenen, feingefältelten battistenen weissen Blouse ein Samtmieder trägt; über die linke Schulter hat sie einen Pelz geworfen, den Hals ziert eine feine goldene Kette; um das dunkle Haar ist ein Lorbeerzweig gewunden. Durch die reiche Tracht wird der herrliche Wuchs und die prachtvolle Büste wunderbar gehoben. Man kennt solche Figuren von Palma il Vecchio und Giorgione her. Auch Stil und Pinselstrich erinnern an die Venetianische Schule. Deshalb haben sich einige Kunstkenner bewogen gesehen, das Porträt Raffael ab und dem Maler Fra Sebastiano dal Piombo zuzusprechen, der, A. D. 1485 zu Venedig geboren, um 1512 in Rom war und hier angeblich mit Michelangelo zusammen ein Techtelmechtel anfing, um den Raffael auszustechen; von ihm stammt zum Beispiel das Porträt des Giambattista Savello in unserer Galerie. Das ist freilich ebenso leicht gesagt als schwer zu beweisen, um so schwerer, weil es im Grunde ganz aus der Luft gegriffen wird; aber freilich eine treffliche Gelegenheit für die Kunstkenner, ihre superfeinen Nasen zu erproben, während sie doch vor allen Dingen hätten riechen müssen, dass es correcter Sebastiano d a l Piombo als Sebastiano d e l Piombo heisst, der Beiname kommt daher, dass Sebastiano Luciani das Amt eines Sieglers der päpstlichen Breven bekleidete. Wir behalten in einer so wenig ausgemachten Sache die alte Bezeichnung des Bildes bei und sehen zum mindesten den Beweis für die Autorschaft gerade des Fra Sebastiano dal Piombo für unerbracht an.

Es heisst, die *Fornarina* wäre schuld an Raffaels frühem Ende gewesen — sie hätte ihm wie ein Vampyr das Lebensblut ausgesaugt — er soll den vom Dichter Ovid gewünschten Tod gefunden haben. Es widerstrebt uns, das Andenken Raffaels zu trüben, doch müssen wir uns anderseits von der blinden Verehrung des Genius und von der naiven Sucht freihalten, Ideale zu construiren — so viel sieht wohl jedermann, dass die Liebe des Malers zu der Fornarina gerade keine edle gewesen ist, die ihn hob, wie die Liebe zur Gräfin von Albany den Dichter Alfieri hob. Schwerlich konnte doch Raffael von seiner Freundin sagen, was Alfieri von der seinigen sagte: *dass er ohne sie nichts Gutes zustandegebracht haben würde* — schwerlich unter ihr Porträt ein so herrliches Zeugniss schreiben, wie es Alfieri auf der Rückseite eines Bildes der Gräfin in poetischer Form ablegte: er will nicht ihren Geist, nicht ihre glänzende Begabung preisen er rühmt vor allem die Herzensgüte und das kindliche Gemüth der geliebten Frau:

nel suo petto non entra invidia ria;
i benefizi al doppio ognor rammenta,
le offese in un coll' offensore oblia [1]. (Li 18. Agosto 1794).

Dieses (7) B i l d d e r G r ä f i n A l o y s i a v o n A l b a n y, der Tochter des Prinzen Gustav Adolf von Stolberg-Gedern und der Gemahlin des Prätendenten Carl Eduard Stuart, hängt nebst dem P o r t r ä t d e s G r a f e n V i t t o r i o A l f i e r i im *Saal der Französischen Schule*, beide sind von dem französischen Historienmaler François Xavier Pascal Fabre gemalt — Alfieri konnte die Franzosen nicht leiden, er war ein glühender *Misogallo*, ich glaube, er wirft den Franzosen noch im Bilde tausend Injurien an den Kopf.

Wie ich dieses letzte, den profanen Gemälden gewidmete, Kapitel überblicke, so sehe ich

[1]) In ihre Brust kommt kein hässlicher Neid, die Wohlthaten fühlt sie doppelt, die Beleidigungen vergisst sie zugleich mit dem Beleidiger.

zu meiner Verwunderung, wir haben bisher mit lauter Frauen zu thun gehabt; und doch ist unsere Stunde um, die Uhr schlägt und wir müssen von den Uffizien scheiden. Ist es, dass uns das ewig Weibliche diesmal nicht hinan, sondern hinab und die Treppe hinunter zieht? — Nicht doch — es ist die edelste aller Frauen, *Firenze la bella*, die uns ruft. Wir haben unser Gutes genossen, und *i benefizi al doppio rammentiamo*. Und sie entlässt uns nicht: wir sollen zunehmen an Erkenntniss und nur hinuntergehen, um höher hinaufzusteigen — wie der Wasserstrom um so mächtiger emporschiesst, je mehr er Fall gehabt hat. Lebewohl Mediceische Venus, lebewohl, Flora und Fornarina; höher hinauf! —

Zweite Gruppe.

Die Via Calzaioli mit Or San Michele und den anstossenden Märkten.

Die Strumpfwirkerstrasse — die Getreidehalle zum heiligen Michael — die Sanct Annakapelle und das Tabernakel der Jungfrau Maria von Andrea Orcagna — die Zünfte, ihre Wappen und Schutzpatrone — tabellarische Uebersicht — die anstossenden Märkte, der Altmarkt und der Neumarkt.



Vielleicht hat sich schon einmal der Eine oder Andere gefragt, wie es komme, dass *Calza* im Italienischen *Strumpf* und doch das augenscheinlich davon abgeleitete Wort *Calzolaio* einen *Schuhmacher* bedeutet, während der *Schuh* im Italienischen *Scarpa* heisst. Die Antwort auf diese Frage hat er nur durch eine liebevolle Vertiefung in die Geschichte der menschlichen Fussbekleidung finden können. Strümpfe waren den Alten vollständig unbekannt; was die Römer *Calceus* nannten, denn von *Calceus*, welches in den romanischen Sprachen ein Femininum geworden ist, kommt das italienische *Calza* — der lateinische *Calceus* war so viel wie *Schuh*. Der italienische Schuster kann sich für seinen Titel *Calzolaio* oder *Calzolaro* auf die uralte Benennung seiner Waare wie auf einen Adelsbrief berufen. Aber der Schuh überschritt im Laufe der Zeit seine natürlichen Grenzen, er verbreitete sich über die ganze Extremität, die Schuhe wurden zu ledernen Strumpfhosen, woran noch das italienische *Calzoni*, das französische *Chausses* erinnert. Im XVI. Jahrhundert fing man wieder an, die langen Hosen in zwei Stücke zu theilen, indem man die Strümpfe davon trennte, die nun nicht mehr aus Leder, sondern aus Wolle, Baumvolle oder Seide, namentlich gern aus *Filet de Florence* hergestellt wurden und von neuem durch Lederschuhe geschützt werden mussten; der Name *Calze* jedoch haftete fortan nicht mehr an den Schuhen, sondern an den Strümpfen. A. D. 1589 wurde von dem Engländer Lee in Cambridge der Strumpfwirkerstuhl erfunden, der bald die Runde durch ganz Europa machte und auch nach Italien, zunächst nach Venedig, kam. Die Strumpfwirker erhielten nun in Italien den Namen *Calzajuoli* oder *Calzaioli*, ein Name, der von dem der Schuhmacher wohl zu unterscheiden ist, wenn er gleich von derselben Quelle stammt. Damals, also verhältnissmässig spät, wird in Florenz die Via dei Calzaioli, das heisst, die *Strumpfwirkerstrasse* entstanden sein, welche die Piazza della Signoria mit dem Domplatz verbindet und gegenwärtig die Hauptverkehrsader der Stadt, gleichsam die vom Herzen austretende Aorta derselben darstellt.

Zu den alten zwölf, respective einundzwanzig Zünften haben die Strumpfwirker nicht gehört; sie gaben der Hauptstrasse ihren Namen, aber ihr Wappen und ihr Schutzheiliger erscheint an dem merkwürdigen Gebäude nicht, das die Zünfte A. D. 1406 gemeinsam errichteten und das an der Westseite der *Via Calzaioli* liegt, wenn man von der Piazza della Signoria kommt, links. Hier war ursprünglich ein Anger oder eine Wiese und auf derselben stand eine der ältesten, longobardischen Kirchen der Stadt, *San Michele in Orto*, mit Synkope *Orsanmichele*, das heisst, *Sanct Michael im Garten* betitelt. Der Wiesenplan wurde A. D. 1284, als sich eben das Volk

constituirt hatte, zum Kornmarkt bestimmt und die Michaelskirche demgemäss von Arnolfo di Lapo in eine öffentliche Getreidehalle umgewandelt, die mit einem hochverehrten Marienbilde und einem heiligen Michael geschmückt war. Nicht undenkbar wäre es, dass der Magistrat die Getreidehalle lateinisch *Horreum Sancti Michaelis* genannt und dass man daher den Namen *Orsanmichele* vielmehr auf diesen Ausdruck zurückzuführen hätte. A. D. 1336, nach einem Brande, beschloss die Republik einen monumentalen Neubau, die eigentliche Getreidehalle sollte in ein der Jungfrau Maria geweihtes Oratorium verwandelt, der Kornboden darüber angelegt werden; im nächsten Jahre, A. D. 1337, wurden, wie Villani berichtet, die Pfeiler der neuen Halle fundirt. Man könnte demnach zum dritten in dem *Or* das Wort *Oratorium* vermuthen. Der gothische Bau, welchen vom Jahre 1355 ab Andrea Orcagna leitete, dauerte nicht weniger als fünfundsiebzig Jahre, nämlich bis zum Jahre 1412; und da man ihn als eine Art Nationalwerk betrachtete, so wurden während dieser langen Zeit zu dem ursprünglichen Plane verschiedene Zusätze gemacht Am 26. Juli, Tag der heiligen Anna, A. D. 1343 war der Herzog von Athen vertrieben worden; deshalb wurde die heilige Anna zur *Fautrix libertatis Florentiae* erklärt und ihr in dem Oratorium von Orsanmichele, das eigentlich ihrer Frau Tochter gehörte, eine eigene Kapelle eingerichtet. Aber auch die *Gloriosissima Virgo Maria Sancti Michaelis in Orto* ging nicht leer aus — sie war immer reich bedacht worden, hatte aber namentlich A. D. 1348 bei der Pest eine reiche Ernte gehalten und an Almosen und Legaten nicht weniger als 35000 Goldgulden einbekommen; und daher beschlossen die *Capitani* der *Compagnia d' Orsanmichele* ihrer Madonna im Innern des Oratoriums von dem wackeren Meister Andrea Orcagna ein prachtvolles Tabernakel aus Marmor und edlen Steinen aufführen zu lassen, welches laut Inschrift in zehn Jahren (A. D. MCCCLIX) vollendet ward. In dem Relief auf der Rückseite des Tabernakels hat sich Orcagna selber in der Figur eines Apostels, welcher mit den anderen die Maria gen Himmel fahren sieht, porträtirt. Das herrliche Werk verschlang, einige kleinere Arbeiten miteingerechnet, ein Kapital von 96000 Goldgulden. Endlich A. D. 1406, im hellen Krieg mit Pisa, wurde es den Zünften anheimgestellt, die Aussenseiten der Halle mit ihren Wappen und mit den Statuen ihrer heiligen Fürsprecher in Marmor oder Erz zu schmücken und zu dem Ende je einen Pfeiler und eine Nische zu übernehmen. Es waren vierzehn Pfeiler, mithin, da die *Arti Minori* seit dem Jahre 1282 allein vierzehn aus-



Or San Michele: Sanct Stephan, Patron der Kaufleute. Von Lorenzo Ghiberti.



Or San Michele: Sanct Peter, Patron der Schlosser. Von Donatello.

machten, sieben zu wenig; indessen hatten nicht alle Zünfte Geld, zum Beispiel mussten die Bäcker, die schon ihre Nische gewählt hatten, dieselbe den Wechslern überlassen. Ausserdem kamen die Patrone von vier kleinen Zünften in Eine Nische zu stehen, was freilich nur durch einen Kunstgriff möglich wurde, den Meister Donatello seinem Schüler Nanni d'Antonio zum Danke für ein gutes Abendessen zeigte. Nach diesen vier Heiligen, die an die vier gekrönten Märtyrer erinnern, heisst die an der Nordseite hinlaufende Strasse *Via de' Quattro Santi.* So brachten denn die florentiner Bürger im Ganzen in vierzehn gothisch verzierten Tabernakeln siebzehn Statuen und darüber siebzehn Wappen an, die das Gebäude jetzt noch zieren und um welche am Annentag immer noch die Fahnen der Zünfte flattern, obgleich dieselben längst aufgehoben sind. Sie hatten die vorzüglichsten Künstler der Zeit berufen und keine Kosten gescheut: *man weiss wohl,* heisst es in dem betreffenden Dekret, *wie viel darauf ankommt, denjenigen, welche sich und ihr Vaterland durch seltene Werke verherrlichen, Herz zu machen; deshalb wollen wir, dass die Männer, welche ihr Talent und ihr Wissen an den Statuen von Orsanmichele zu zeigen berufen sind, reichlich belohnt werden sollen* [1]. Freilich vergingen noch anderthalb Jahrhunderte, bis jeder an seinem Platze und eine der eigenthümlichsten Bauten von Florenz bis auf die letzte Decoration vollendet war, und als sie es nun war, hatte nicht nur die Republik aufgehört zu existiren, sondern auch die Halle selbst eine andere, fremdartige Bestimmung erhalten: A. D. 1556 waren nämlich die neuen Kornböden, die freilich niemals benutzt worden zu sein scheinen, in das General-Archiv für Testamente und Urkunden *(Archivio Generale per custodia di Testamenti e Scritture pubbliche)* umgestaltet worden. Wir bringen im folgenden über die betreffenden Bilder und Zeichen (welche letzteren meist von Luca della Robbia herrühren) eine tabellarische Uebersicht, wobei wir mit den sieben Hauptzünften, den *Arti Maggiori,* beginnen, mit den kleinen Zünften, den *Arti Minori,* schliessen. Es entspricht das auch im Ganzen und Grossen der räumlichen Anordnung, sintemal die Reihe an der Ostseite, nach der Via Calzaioli zu, beginnt und dann in südlicher Richtung weitergeht. Die meisten Bildsäulen sind von Marmor; wir bemerken nur, wenn sie von Bronze sind.



Or San Michele: Sanct Thomas, Patron der Maurer und Steinmetzer.
Andrea del Verrocchio.

[1]) *Sapendosi, quanto importi dar cuore a chi operando con industria, per mero parto dell' intelletto, cerca a lasciar di se onoratissimo nome e fama alla patria per mezzo di fatture rare; si vuole, che largamente se ne ricompensin quelli, che già sono stati eletti a far pompa de loro talento e sapere, intorno alle Statue d' Orsanmichele* (Libro nelle Riformagioni F.).



Mercato Vecchio.

Zunft	Italienischer Name	Handwerkszeichen	Schutzpatron	Bildhauer	Jahr der Vollendung	Bemerkungen
Richter und Notare.	*Giudici e Notai.*	Greif.	Sanctus Lucas Evangelista. In Erz.	Giovanni da Bologna.	1601.	Zusammenhang unbekannt. Der gewöhnliche Patron würde der heilige Ivo sein, der allerdings erst A. D. 1347 heilig gesprochen worden ist.
Kaufleute, d. h. Händler mit importirten Tuchen, flandrischen, französischen, englischen und spanischen, die in Florenz auf den Markt gebracht und von hier aus wiederverkauft wurden.	*Mercatanti*, auch *Arte di Calimala* nach der noch bestehenden *Via Calimana* hinter Orsanmichele, auf welcher die Läden der Händler mit französischen Tuchen waren, von Villani ebendeshalb *Via Francesca* genannt *Calimara = Calimala* ist das lateinische *Callis mala*, böser Steig, gleichsam *Via mala*, die Strasse hiess so, weil sie zum Bordell führte, welches an der Stelle des heutigen Ghetto lag.	Ein goldener Adler (*Aquila*) über einem kleinen weissen Waarenballen (*Torsello*) in rothem Felde.	Der heilige Diaconus und Erzmärtyrer Stephanus, als Diaconus durch das Evangelienbuch charakterisirt. In Erz.	Lorenzo Ghiberti.	1428.	Zusammenhang unbekannt. Der gewöhnliche Patron würde der heilige Homobonus sein († 1197 zu Cremona).
Geldwechsler.	*Cambio.*	Drei gelbe Kugeln.	Der heilige Apostel und Evangelist Matthäus, ursprünglich Zolleinnehmer am See Genezareth. In Erz.	Lorenzo Ghiberti und Michelozzo Michelozzi.	1420.	Daher sagt der Franzose von einem Halsabschneider: *c'est une face à Matthieu*, verstümmelt: *Fesse-Mathieu*.
Wollenweber, inclusive Händler mit Rauch (*Manifattura delle Rascie*).	*Arte della Lana.* MCCCVIII · INDICTIÕE · VII · DIE · XI · SEPTEMBRIS · DOMUS ET CURIA ARTIS LANE CIVITATIS FLORENTIE	Ein Schaf mit Nimbus und Fähnlein, darüber die Bank mit den Lilien, in blauem Feld. Dieses Wappen auch an der Pfarre von Orsanmichele, die ehemals das Zunfthaus der Wollenweber war.	Sanctus Johannes Baptista, Prodromus Domini. In Erz.	Lorenzo Ghiberti.	1414.	Weil Johannes der Täufer Christum das Lamm Gottes nannte, auch häufig ein Lamm auf den Armen hat, so ist er natürlich Schutzpatron der Lämmer (Evangelium Johannis I, 29. 36). Daraus ergiebt sich sein Patronat der *Arte della Lana* und, da dies die vornehmste und reichste Zunft von Florenz war, der Stadt.
Seidenwirker.	*Porta S. Maria* oder *Arte della Seta.*	Maulbeerbaum.	Sanctus Johannes Evangelista. In Erz.	Baccio da Montelupo oder Bartolomeo Lupi. Sein bestes Werk.	1515.	Zusammenhang unbekannt.
Aerzte und Apotheker.	*Medici e Speziali.*	Uringlas und die Schlange des Aesculap, um einen Stab gewunden.	Der heilige Martyrer Georg.	Donatello.	1416.	Unter dem Baldachin der Aerzte und Apotheker war ursprünglich eine Madonnenstatue von Simone Ghini aufgestellt. Diese kam später ins Innere der Kirche und an ihre Stelle der heilige Georg aus der Nische der Waffenschmiede, die jetzt leer steht.
Rauchwaarenhändler und Kürschner.	*Pellicciai e Vaiai.*	Blaues Feld mit schwarzen Flecken (a vai), in der Mitte ein Agnus Dei.	Der heilige Apostel Jakobus der Aeltere.	Antonio Pollaiuolo (?)	1430.	Zusammenhang unbekannt. Gewöhnlicher Patron Johannes der Täufer. *Vaio*, vom lateinischen *varius*, bedeutet eigentlich einen schwarzfleckigen Pelz.
Schuhmacher.	*Calzolai.*	Leisten und Leistenzieher.	Der heilige Apostel Philippus.	Nanni d'Antonio oder di Banco.	1409.	Zusammenhang unbekannt. Gewöhnliche Patrone die heiligen Crispinus und Crispinianus.
Schmiede.	*Fabbri.*	Hammer und Zange in einem Schild. Unter dem heil. Eligius ein Relief, das Beschlagen eines Pferdes darstellend.	Der heilige Eligius.	Nanni d'Antonio oder di Banco.	1420.	Der heilige Bischof Eligius, italienisch *Sant' Eligio* oder *San Lò*, wird seines früheren Berufes wegen von den Schmieden und Schlossern, besonders von den Goldschmieden, als Patron verehrt.
Maurer und Steinmetzen	*Muratori e Scarpellini.*	Ein Winkelmaass. Ein solches bildet auch das gewöhnliche Attribut des Apostels Thomas, auf der Hand trägt er das Modell eines kleinen Palastes.	Der heilige Apostel Thomas, der seine Hand in Jesu Seite legt (Evangelium Johannis XX, 27). In Bronze.	Andrea del Verrocchio.	1483.	Der Apostel Thomas galt deshalb für den Schutzpatron dieser Zunft, weil er der Legende nach als Baumeister nach Indien kam, hier für den König ein Schloss bauen sollte, aber das Geld unter die Armen vertheilte; der König ward zornig, erfuhr jedoch durch seinen mittlerweile verstorbenen Bruder, dass Thomas ein herrliches Schloss für ihn im Himmel aufgerichtet habe.
Schlosser.	*Chiavaioli.*	Zwei Schlüssel.	Sanctus Petrus ad Vincula, der Apostel, dem die Schlüssel des Himmelreichs gegeben worden sind. Hier nur durch ein Buch charakterisirt.	Donatello.	1408.	Eine ehrwürdige Reliquie des heiligen Petrus sind die Ketten (*Vincula*), welche er zu Jerusalem und Rom als Gefangener getragen hat; sie werden zu Rom in der Basilica *San Pietro in Vincoli* aufbewahrt, *Petri Kettenfeier*, der sogenannte *Ferragosto*, ist den 1. August. Feilspäne davon in goldenen Schlüsselchen getragen.
Fleischer	*Beccai.*	Aufsteigender schwarzer Bock in gelbem Felde.	Sanctus Antonius Magnus, Abbas Patriarcha.	Nanni d'Antonio oder di Banco.	1400.	Ein Schwein bildet das Attribut des Heiligen, der überhaupt Patron aller Hausthiere ist und an dessen Gedächtnisstage (17. Januar) die letzteren an der Antoniuskirche geweiht werden.
Gerber.	*Cuoiai e Caligai.*	Schabebaum und Schabemesser.	Der heilige Apostel Bartholomäus, der lebendig geschunden ward.		1420.	Die Werkzeuge der Gerber bilden nicht selten Attribute des heiligen Bartholomäus selbst.
Gürtler, d. h. Verfertiger von ledernen Gürteln.	*Correggiai.*	Ein aufgezäumter Pferdekopf.	Der heilige Gualfardus, Sattler in Verona († 1127.)		1420.	S. Gualfardus ist eigentlich Zunftpatron der Sattler, dessen Fest (30. April) in vielen Städten Italiens von ihnen gefeiert wird.
Weisswarenhändler.	*Linaioli.*	Das Schweisstuch der heiligen Veronica.	Die heilige Veronica.		1400.	Die heilige Veronica ist auch in Paris Patronin der *Lingères*.
Waffenschmiede und Schwertfeger.	*Corazzai e Spadai.*	Stossdegen und Panzerhemd (*Giaco*).	[Der heilige Georg.] Siehe oben.			Zum Ersatz für den heiligen Georg ist unten ein Relief von Donatello angebracht: Der Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen und die Befreiung der königlichen Jungfrau Aja, die für ihn betet.
Zimmerleute.	*Legnaioli.*	Hobel und Säge.	Der heilige Evangelist Markus.	Donatello.	1453.	Zusammenhang unbekannt; gewöhnlicher Patron wäre der heilige Joseph. Michelangelo fand die Statue so sprechend, dass er fragte: *Marco, perchè non mi parli?* — und fügte hinzu, *auf dieses Gesicht hin dürfe man ihm alles glauben, was er im Evangelium gesagt habe, weil es so grundehrlich sei.*

25

Ueber *Orsanmichele* hinaus, noch einmal so weit westlich von der Via Calzaioli, liegen oben im Norden und unten im Süden, gleich flankirenden Vorwerken, zwei andere Märkte: der Altmarkt (*Mercato Vecchio*) und der Neumarkt (*Mercato Nuovo*), letzterer in gleicher Breite mit der *Piazza della Signoria*. Der *Mercato Vecchio*, der, wie wir gesehen haben, einer gänzlichen Umgestaltung entgegengeht, ist der alte Lebensmittelmarkt, wo es Hühner und Artischocken und Melonen und Brezeln (*Ciambelle*) und Rosmarinbrötchen (*Pani di ramerino*) und Reisköpflein (*Sommommoli*) und Oblaten (*Cialdoni*) und Aniskrapfen (*Brigidini*) in Hülle und Fülle giebt: an der südöstlichen Ecke des Quadrats steht, den Mittelpunkt der Stadt bezeichnend, analog dem *Milliarium Aureum* auf dem Forum in Rom, eine Granitsäule mit der Statue der *Dovizia* oder der *Abbondanza*, des personificirten Reichthums oder Ueberflusses. Die Toscaner pflegen sämmtliche Nahrungsmittel, die auf den Markt gebracht werden, was die Römer *Annona* nannten, als *Abbondanza* zu bezeichnen. Auch in Pompeji fanden wir eine *Strada dell' Abbondanza*, vgl. *Neapel und seine Umgebung*, Seite 124. Der *Mercato Nuovo*, einst der Markt für Seide und Goldarbeiten und in Kriegszeiten der Sammelplatz, wo der *Carroccio* oder der Fahnenwagen stand und die Sturmglocke, *la Martinella*, geläutet ward, dient gegenwärtig zum Verkauf von Stroh-, Gummi- und Wollenwaaren, hierher geht man, wenn man sich einen florentiner Strohhut kaufen will. Bei diesen drei Märkten, dem Getreidemarkt, dem Altmarkt und dem Neumarkt, lassen wir es bewenden und kehren in unsere Via Calzaioli zurück, um zur zweiten Hauptgruppe, auf den Domplatz, zu gelangen. Vorher stärken wir uns etwa in der trefflichen *Trattoria della Toscana* oder in einer der zahlreichen Conditoreien dieser Strasse — wobei wir die Beobachtung machen, dass dieselben wie in der ganzen Welt von Engadinern verwaltet werden; dass zum Beispiel unser Freund *Stuppani*, der Wirt von Pontresina, auch in Florenz figurirt. Bei ihm tritt der Florentiner ein, wenn er seiner Dame ein paar *Marenghe* holen will — auf deutsch ein paar *Baisers* (französisch *Meringues*).[1]

Dritte Gruppe.

Der Domplatz mit dem Dom, dem Glockenturm und der Taufkapelle.

Die beiden Herzkammern — die Kirche der heiligen Reparata — Santa Maria del Fiore — Arnolfo di Lapo — die Kuppel Brunelleschi's — das Ei des Kolumbus — die Erfahrungen, die Brunelleschi machen musste, lehrreich für jeden Künstler — die Domweihe — der Glockenturm, das schönste Bauwerk der Stadt — die neue Façade — das Innere — die achteckige Taufkapelle — die berühmten Erzthüren Andrea Pisano's und Lorenzo Ghiberti's — sie sind werth, die Pforten des Paradieses zu bilden — weitere Merkwürdigkeiten am Domplatz: der Stein Dante's — das Oratorium der Misericordia — die wohlthätige Anstalt des Bigallo.



1.



Wir haben wohl oben die Piazza della Signoria das Herz der Stadt genannt und die Via Calzajoli als die Aorta hingestellt. Dieser Vergleich bedarf einer Berichtigung. Wir werden besser thun, den Rathausplatz und den Domplatz mit zwei Herzkammern zu vergleichen, die durch eine Hauptader, die Strumpfwirkerstrasse, verbunden sind. In der That sind die beiden Plätze wie Zwillingsplätze zu betrachten, beide gleich gross, gleich wichtig und gleich alt, so alt wie der Gegensatz von Staat und Kirche, weltlicher und geistlicher Macht. Ja, man könnte behaupten, dass der Domplatz der ältere und zu einer Zeit entstanden sei, wo noch an kein Rathaus und keinen Regierungspalast gedacht ward. Die älteste Kirche der Stadt ist die Lorenzkirche von A. D. 393; aber höchstens

[1]) Der Gebrauch des französischen, aber bei den Franzosen selbst in diesem Sinn unüblichen Wortes *Baiser* ist um so lächerlicher, als die romanischen Nationen ihren Ausdruck selbst erst von einem deutschen Ortsnamen entlehnt haben, dem Namen des Ortes, wo die *Baisers* zuerst gebacken worden sind, nämlich von Mehringen.

einige Jahrzehnte jünger die Kirche der heiligen Reparata, welche an der Stelle der jetzigen Kathedrale bereits Anfang des V. Jahrhunderts gestanden haben muss und für den florentiner Dom das ist, was die heilige Restituta für den Dom zu Neapel ist. Die Verehrung dieser heiligen Jungfrau, welche der Legende nach unter Decius zu Caesarea, einer Stadt in Palästina, gemartert worden ist, datirt hierselbst mindestens vom IV. Jahrhundert. Es war am Tag der heiligen Reparata, dass die Florentiner auf den Bergen von Fiesole den denkwürdigen Sieg über Radagaisus erfochten (A. D. 406); in die Kirche der heiligen Reparata wurden die irdischen Reste des heiligen Bischofs Zenobius, der A. D. 407 zu Florenz gestorben und in der Lorenzkirche beigesetzt worden war, von seinem Nachfolger, dem heiligen Bischof Andreas, übertragen, zum Andenken an diese Uebertragung stellte man A. D. 1330 vor die Nordseite des Baptisteriums die *Colonna di San Zanobi*. Die Reparatakirche hatte den Titel einer Pfarre *(Pieve)* — die Kathedrale war sie nicht, dafür galt vielmehr in ältester Zeit San Lorenzo und seit dem VI. Jahrhundert San Giovanni, die jetzige Taufkapelle, angeblich ein alter Tempel des Mars, der in eine christliche Kirche verwandelt und der Longobardenkönigin Theodelinde zuliebe unter die Protection Johannes des Täufers gestellt worden war; doch bedienten sich die Bischöfe der Pfarrkirche bei hohen Festen schon damals, weil sie wegen ihrer Grösse mehr Menschen fasste. So kam es, dass der Charakter der Kathedrale factisch bereits um das Jahr 1128 von San Giovanni auf die danebenliegende Reparatakirche überging und die Johanniskirche zur Taufkapelle von Santa Reparata wurde. Westlich von beiden Gebäuden wohnten, seitdem sie sich nicht mehr in Wäldern und Höhlen zu verbergen brauchten, die Bischöfe von Florenz, nämlich da wo heute der erzbischöfliche Palast oder das *Arcivescovado* steht; diesen Palast liess der Erzbischof Alessandro de' Medici, der nachmalige Papst Leo XI. A. D. 1582 nach den Plänen des Architecten Giovanni Antonio Dosi aufführen. In der Nähe der bischöflichen Wohnung war das Nordthor der alten Stadt, welches daher Bischofsthor oder *Porta del Vescovo* genannt ward; dahinter führte der Borgo di San Lorenzo zur Lorenzkirche, die mithin ausserhalb der Mauern lag.

Man könnte also, meine ich, mit Fug und Recht auf den Domplatz treten uud sagen: *gebet Gott die Ehre!* — Der eigentliche Dom, das Wunderwerk, welches wir unter diesem Namen kennen, entstand freilich erst am Ende des XIII. Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem grossartigen Palazzo della Signoria, eher ein paar Jahre nachher als vorher. A. D. 1294, in der glücklichsten und blühendsten Periode der Republik, verlas ein Beamter namens Migliore folgendes kraftvolle, wenngleich einigermassen ungelenke Dekret:

In anbetracht dessen, dass es sich für ein Volk von edler Herkunft ziemt, in seinen Geschäften also vorzugehen, dass durch seine äusseren Operationen ebensowohl seine Weisheit, als sein grosser Sinn durchblicke; wird Arnolfo, erstem Baumeister unserer Gemeinde, hiermit befohlen, das Modell oder den Plan für den Neubau von Santa Reparata zu machen, und zwar mit jener höchsten und verschwenderischen Pracht, dass von menschlichem Thun und Können etwas Grösseres und etwas Schöneres auf der Erde nicht gefunden werde; sintemal es von den weisesten Männern in öffentlicher und geheimer Versammlung ausgesprochen und gerathen worden ist: die Gemeinde solle nichts unternehmen, wenn sie nicht die Absicht hat, ihr ganzes Herz daran zu setzen; als welches Herz dadurch gross gemacht wird, dass sich viele Bürger einmütig in Einem Willen vereinigen.[1])

[1]) Attero che la somma prudenza di un Popolo d'origine grande, sia di procedere negli affari suoi dimodo, che dalle operazioni esteriori si riconosca non meno il savio, che magnanimo suo operare; si ordina ad Arnolfo capomaestro del nostro Commune, che faccia il modello o disegno della rinnovazione di S. Reparata, con quella più alta e sontuosa magnificenza, che inventar non si possa, nè maggiore, nè più bella dall' industria e poter degli uomini; secondochè da' più savi di questa Città è stato detto e consigliato in pubblica e privata adunanza, non doversi intraprender le cose del Commune, se il concetto non è, di farle corrispondenti ad un cuore, che vien fatto grandissimo, perchè composto dell' animo di più Cittadini uniti insieme in un sol volere.

Also derselbe Arnolfo di Lapo, welcher den Regierungspalast und soviele andere grossartige Bauten schuf, sollte jetzt in einem bis dahin unerhörten Massstab und mit beispiellosem Aufwand einen neuen Dom aufführen. Die Aufgabe war gross, mit grossem Sinn gestellt; die Bürger, welche sie stellten, schienen nicht nur alle Schwierigkeiten, sondern auch die Kürze des menschlichen Lebens zu vergessen, denn sie konnten sich wohl sagen, dass sie schwerlich die Vollendung des Werkes erleben würden, in Wahrheit dauerte der Bau 160 Jahre, ungefähr so lange wie der der neuen Peterskirche in Rom. Und der, welchem sie gestellt ward, zeigte sich ihrer würdig: seiner Zeit vorauseilend, machte er einen kühnen und erhabenen Entwurf, und wenn er ebenfalls nicht lange genug lebte, um ihn vollständig auszuführen, so hat ihm doch der Entwurf die Unsterblichkeit eingetragen.

ISTUD AB ARNULPHO TEMPLUM FUIT AEDIFICATUM:
HOC OPUS INSIGNE DECORANS FLORENTIA DIGNE
REGINAE CELI CONSTRUXIT MENTE FIDELI.
QUAM TU, VIRGO PIA, SEMPER DEFENDE, MARIA.

Dieser lateinische Vers, welcher einfach ausspricht, dass *der Tempel von Arnulphus gebaut worden sei*, ist wohl ein stolzer Lobspruch, so stolz, wie die Inschrift auf dem Denkmal Sir Christopher Wren's in der St. Pauls-Kathedrale zu London: LECTOR, SI MONUMENTUM REQUIRIS, CIRCUMSPICE.[1] Er findet sich nebst den drei andern Hexametern in einer Inschrift, die von Vasari mitgetheilt wird und derzufolge die Grundsteinlegung am Feste von Mariä Geburt, den 8. September A. D. 1296 stattfand. Ein Kardinallegat des Papstes Bonifacius VIII., der Kardinal Pietro Valeriano, segnete den ersten Stein in Gegenwart unzähliger Bischöfe und der republikanischen Würdenträger feierlich ein und gab der neuen Kirche den Titel *Sancta Maria Florida* oder *Santa Maria del Fiore*, so wollte es die Republik, weil er eine Anspielung auf die Lilie, ihr Wappen, und auf das Blumenfeld, den Baugrund der Stadt, enthielt. Daher heisst es in den obigen Versen weiter, dass *Florentia* das herrliche Gebäude der *Regina Coeli*, der Himmelskönigin, in Treuen gewidmet habe, und dass die heilige Jungfrau diese Stadt Florenz immer beschützen solle.

Trotz der vielen Heiligthümer, welche der riesenhafte Plan einschloss und die man unangetastet liess, gelang es Arnolfo doch, seinem Riss eine bewundernswerthe Reinheit und Präcision zu geben. Er machte ein hölzernes Modell, das auf einem Fresco in der *Cappella degli Spagnuoli*, in Santa Maria Novella, um das Jahr 1320 abgebildet worden ist und hier als Symbol der Kirche figurirt. Ein lateinisches Kreuz, 169 m lang, 104 m breit, von Westen nach Osten gelegt — mit dem Hauptthor im Westen und zwei Nebenthoren an beiden Seiten — das Innere in drei Schiffe getheilt, ein grosses Mittelschiff und zwei kleinere Nebenschiffe — jeder der drei oberen Kreuzarme in eine Tribuna auslaufend, die aus fünf Kapellen zusammengesetzt war — über dem Kreuzungspunkt, und zwar unmittelbar auf dem Achteck, das von vier grossen Pilastern gebildet ward, die Kuppel. Die Maasse sind ungefähr die der römischen Peterskirche und der St. Pauls-Kathedrale in London, neben dem florentiner Dom der beiden grössten Kirchen des Erdballs, wir verweisen den geneigten Leser auf unsere Zusammenstellung in *Rom in Wort und Bild*, II, Seite 269. Bis zu seinem Tode, der A. D. 1310 erfolgte, stellte Arnolfo die Umfassungsmauern und die zwei ersten Joche her. Im Einzelnen wurde sein Plan nachmals vielfach modificirt, namentlich die Kuppel von Brunelleschi mehr in die Höhe gehoben.

Nachdem nämlich der Bau inzwischen von Giotto, dem Schöpfer des schönen Glockenthurmes (1334), Taddeo Gaddi (1336), Francesco Talenti (1367) und Andern weitergeführt worden war, erschien es endlich auch an der Zeit, Hand an die Kuppel zu legen, an die sich

[1] Leser, wenn du ein Denkmal suchst, blicke um dich.



Der Dom.

bisher noch niemand gewagt hatte, trotzdem von Architekten aus aller Herren Ländern darüber berathschlagt worden war. Den Ruhm, diese zu wölben und damit seinem Vaterlande und der Welt ein Denkmal wie das römische Pantheon und die Sophienkirche zu Constantinopel zu hinterlassen — nach diesem Ruhme geizte Filippo di Ser Brunellesco oder Brunelleschi, der zu Florenz A. D. 1377 geboren war und sich seit A. D. 1401 zu Rom mit grösstem Eifer und mit Rücksicht auf ein solches Project dem Studium der dortigen Ruinen gewidmet hatte, während er in nächster Nähe die Kuppel des Baptisteriums verglich. Er wollte nicht nur den Stil der antiken Baukunst wieder ins Leben rufen und die unnationalen Formen der Gothik durch ein schulgerechtes System verdrängen; er wollte sich auch die mechanischen Kenntnisse der alten Baumeister wieder zu eigen machen, ausdrücklich damit es ihm möglich würde, den Dom seiner Vaterstadt zu vollenden und eine grandiose Kuppel aufzuführen. Er las den Vitruv, er maass und wog, er bereitete sich mit vollem Bewusstsein zu der Lösung der Aufgabe vor, der sonst niemand gewachsen war. Schon A. D. 1417 kam er wieder einmal nach Florenz und setzte den *Signori Operai*, das heisst den Herren von der Dombaudeputation, seine Ansichten auseinander, kehrte aber vorläufig nach Rom zurück. Endlich A. D. 1420 war abermals eine grosse Sitzung in der *Opera di S. Maria del Fiore*, der Dombauhalle, unweit deren einst Dante auf einer Steinbank auszuruhen pflegte. Die ungeschicktesten Vorschläge kamen aufs Tapet, bis sich Filippo di Ser Brunelleschi von neuem zum Worte meldete. Er sagte, er brauche kein Gerüst — man lachte ihm ins Gesicht; er sagte, man müsse eine doppelte Kuppel, eine innere und eine äussere, machen — man lachte noch lauter; man schrie, er sei ein Rindvieh *(una bestia)*, ein Heupferd *(una cicala)*, und da er in der Hitze immer weiter redete, so wurde er von den Bureaudienern genommen und wie ein Narr zum Tempel hinausgetragen. Mit der Zeit indessen trug die gute Sache doch den Sieg davon — seine Sicherheit und seine unerschütterliche Consequenz imponirte: er machte eine schriftliche Eingabe an den Magistrat und zugleich ein Experiment mit zwei kleinen Kuppeln an einer Kapelle von S. Felicita und einer andern von S. Jacopo. Man glaubte ihm endlich; der Kuppelbau wurde ihm wirklich anvertraut und Brunelleschi durch Bohnenabstimmung zum Hauptbaumeister gewählt. Aber zunächst sollte er nur bis zur Höhe von zwölf Ellen bauen, dann wollte man erst einmal sehn.

Es wird erzählt, die Rivalen Brunelleschi's hätten ihn gedrängt, mit seinem Plan und seinem Modell herauszurücken, wie sie es thaten; er aber wollte sich darüber nicht auslassen, und zwar aus gutem Grunde. Er nahm ein Ei und fragte die Herrn Baumeister, ob sie sich wohl getrauten, dieses Ei aufrecht auf einen Marmortisch zu stellen? — Einer nach dem Andern versuchte es, aber das Ei wollte nicht stehen. Da ergriff Brunelleschi das Ei, stiess es mit der Spitze auf die Tischplatte und brachte es zum Stehen. *Ja*, sagten die Künstler, *das hätten wir auch gekonnt! — Würdet Ihr nicht auch die Kuppel haben wölben können?* versetzte Brunelleschi. — Es ist möglich, dass man diese Anekdote erst nachmals auf den Columbus (der das Experiment angeblich A. D. 1493, an der Tafel des Kardinals Mendoza, machte) übertragen hat; ja es ist nicht zu leugnen, dass sie auf den vorliegenden Fall noch besser passt als auf die Entdeckung von Amerika. Dennoch hat eben diese Analogie des Falles für den Kenner etwas Verdächtiges: gerade weil der Beweis so gut auf Brunelleschi passte, konnte er dem Brunelleschi in den Mund gelegt werden. Im Grunde bringt jeder ein Ei zum Stehen, der ein schwieriges Problem auf einfache, um nicht zu sagen, brutale Weise löst und mit der Lösung die Welt verblüfft; wie Alexander der Grosse, der den Gordischen Knoten durchhieb. Und deshalb ist es am gescheutesten, mit den Spaniern plattweg: *Hänschens Ei* zu sagen *(Huevo de Juanelo)*.

Die Erfahrungen, die der treffliche Brunelleschi machen musste, sind lehrreich für jeden Künstler, der grosse Dinge im Kopfe und der auch das Zeug zu grossen Dingen hat, aber

von der Gunst der Leute abhängt: sie zeigen, wie ihm Neider und Besserwisser fortwährend den Weg vertreten und wie er tausendmal versucht ist, aus Aerger die Flinte ins Korn zu werfen, weil die Welt ihn nur mit Widerstreben an sein hohes Ziel gelangen lässt. Was konnte wohl unserem Meister Verzweifelteres passiren, als dass ihm nach abgeschlossenem Kontrakt auf Betrieb der jämmerlichen Clique der Bildhauer Lorenzo Ghiberti beigegeben ward, der doch gar nichts von der Sache verstand, mit dem er gleichwohl Lohn und Ruhm theilen sollte? — Was half es, Brunelleschi musste in den sauren Apfel beissen; sechs Jahre lang, bis die zwölf Ellen fertig waren, ertrug er den aufgezwungenen Kollegen, endlich aber, A. D. 1426, schaffte er sich ihn vom Halse. Er stellte sich krank und that so, als ob er die Leitung der Arbeiten aufgeben müsse; er sagte, sie hätten ja Lorenzo, sie würden schon ohne ihn fertig werden. Der aber hatte das Modell Brunelleschi's nie gesehen, auch von seinem Systeme keine Ahnung, und so geriet der Bau ins Stocken. Nun Bitten, Vorwürfe und Gerede. *Ei, Lorenzo ist ja da! Ich wundere mich über Euch. — Ohne Dich will er nichts thun. — Nun, ich thäte es wohl ohne ihn.*

Jetzt stand Brunelleschi wieder auf und schlug eine Theilung der Arbeit vor. Lorenzo sollte die sogenannte *Kette* übernehmen, während Brunelleschi die *Brücken* baute. Wie Lorenzo seine Kette mit vieler Mühe zustandegebracht hatte, sagte Brunelleschi nichts, aber die Sache war, dass nichts passte und die ganze *Kette* neugemacht werden musste. Erst jetzt kam der Dombaudeputation ein Einsehen und Filippo Brunelleschi wurde zum alleinigen und obersten Leiter auf Lebenszeit ernannt.

Bis zum Jahre 1434 dauerte der Bau der Kuppel, die mit den umliegenden Bergen wetteifern zu wollen schien; dann wurde sie unter grossen Feierlichkeiten geschlossen. Und doch fehlte noch die Laterne: diese wurde erst A. D. 1462, als Brunelleschi bereits achtzehn Jahre todt war, aber nach seinem Modell von Michelozzo Michelozzi vollendet; A. D. 1472 erhielt sie die von Verrocchio hergestellte, mit dem Kreuz geschmückte Kugel, die dem Reichsapfel entspricht *(la Palla)*. Mit ihr ist die Kuppel 107 m, ohne sie 91 m hoch, während der äussere Durchmesser 46 m, der innere Durchmesser 41,5 m, der Umfang 141,6 m beträgt, womit man abermals die Maasse in *Rom in Wort und Bild*, II, Seite 269 vergleichen wolle. Inzwischen hatte der Papst Eugen IV. am 25 März 1436 den ganzen Dom geweiht; auf den 25 März fällt *Mariä Verkündigung*, und dies ist der alte Neujahrstag der Florentiner. Die vollständige Fertigstellung des herrlichen Baues, dem die Stadt zum guten Theil ihr erhabenes und sympathisches, heimathliches Gepräge verdankt, fällt, wie Seite 41 erwähnt, in das Jahr, wo diese unsere Beschreibung erscheint. Dom und Thurm waren ganz mit verschiedenfarbigem Marmor bekleidet worden, und diesen Charakter sollte nach einem Entwurfe Giotto's auch die Façade einhalten, welche vorläufig noch aussen stand. Aber als dieselbe A. D. 1588 halb vollendet war, brach man sie wieder ab, um eine moderne an ihre Stelle zu setzen. Eine solche kam nie zu Stande, und so blieb der Dom Jahrhundertelang ohne alle Façade, bis endlich im April 1860 der König Victor Emanuel bei Gelegenheit seines Einzugs den Grundstein zu einer neuen legte. Fünfzehn Jahre später wurde dieselbe nach den Plänen von de Fabris wirklich angefangen; seit kurzem vollendet, soll sie im Herbst dieses oder im Frühling des nächsten Jahres, am fünfhundertjährigen Geburtstag Donatello's, enthüllt werden.

Bis zum Jahre 1886 ist nach dem allen am florentiner Dom gebaut worden, das heisst fast sechs Jahrhunderte. Die Kosten des Riesenbaues zu bestreiten, wurde anfänglich eine Steuer von vier Denaren pro Lira auf alle Waaren, die aus der Stadt gingen, und eine jährliche Steuer von zwei Soldi auf den Kopf gelegt; ausserdem gewährte der Papst und der Legat denen, welche freiwillig beisteuerten, reichen Ablass. Aber unter ganz veränderten Zeitumständen hat noch Victor Emanuel und die Hauptstadt des neuen Königreichs Italien zum Dombau beigesteuert. Wenn die Lebensdauer eines Individuums im Verhältnisse zu dessen Entwickelung zu stehen pflegt,

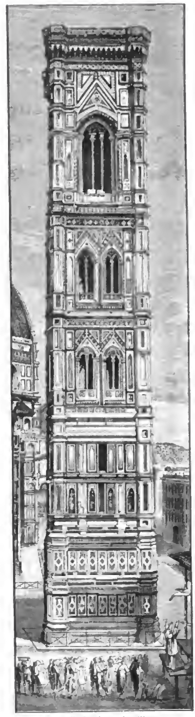


Das Innere des Domes

so darf man der *Sancta Maria Florida* wohl ein langes Leben und eine lange Blüthe prophezeien. Arnolfo di Lapo hat im Jahre 1296 einen so guten Grund gelegt, dass das Gebäude niemals das geringste gelitten und ohne Gefahr mit der gewaltigen Kuppel gekrönt hat werden können. Möge die Blume nun, da sie ausgewachsen und gleichsam völlig aufgeblüht ist, nicht anfangen zu altern und zu welken, floreat! — Ha! Blühte Florenz nicht mehr, so hätte es aufgehört zu sein.

II.

Den Glockenthurm, dessen zierliches Hexaeder die Signatur unseres ganzen Werkes bildet — den Campanile di Giotto, von dem Karl V. sagte, die Florentiner sollten ihn in einem Futteral aufheben — dieses schönste Bauwerk der Stadt dürfen wir nicht blos so im Vorbeigehen erwähnen. Man kennt den aus Florenz-Land gebürtigen Giotto als den berühmtesten Maler des XIV. Jahrhunderts und als den Wiedererwecker der italienischen Malerei; aber auch als Bildhauer und als Baumeister hat der geniale Künstler eine hellleuchtende Spur hinter sich gelassen. Reich an Ehren und mit einem riesigen Mammon war er A. D. 1333 in die Heimath zurückgekehrt, um hier von der florentiner Signoria zum Ehrenbürger und zum Stadtbaumeister ernannt zu werden. In dieser Eigenschaft übernahm er die Leitung des Dombaus und der Befestigungsarbeiten; am 28. Juli 1334 begann er vorn neben der Kathedrale den freistehenden viereckigen Thurm. Leider starb Giotto bereits am 8. Januar 1336 im Alter von sechzig Jahren, als kaum das unterste, undurchbrochene Stockwerk mit seinem Reliefschmuck fertig war, und der Bau musste von seinen Freunden und Schülern, Andrea Pisano, Francesco Talenti und Taddeo Gaddi, weitergeführt und vollendet werden (A. D. 1387); es konnte nicht fehlen, dass dabei von dem ursprünglichen Plane manches verloren ging. Der Thurm sollte nach Giotto's Intention nicht wie jetzt auf einer Grundfläche von 14,5 m im Quadrat ein Parallelepipedon von 84 m Höhe bilden, das man auf einer Treppe von 414 Stufen bequem ersteigen kann; sondern auf der oberen Fläche sollte sich eine Pyramide, weitere 32 m hoch, erheben, so dass das Ganze ein Obelisk geworden und an Höhe dem Dom selbst gleichgekommen wäre, während es jetzt nur etwa die Höhe der leipziger Petrikirche hat. So hatte es auch die Regierung selbst gewollt, denn in dem betreffenden Dekret an Giotto hiess es — *es solle ein Gebäude errichtet werden, gewaltig und erhaben, und alles überbietend, was von den alten Griechen und Römern in ihren glücklichsten Zeiten jemals hervorgebracht worden sei.* Die Republik wollte einen Babylonischen Thurm haben, dessen Spitze bis an den


Der Glockenthurm des Giotto.

Himmel reichte — Taddeo Gaddi fürchtete vielleicht, dass der Herr abermals herniederfahren möchte, beim fünften Geschosse setzte er das Dach auf und schob einen Riegel vor. Aber bis hieher ist der Thurm doch immer der Hauptsache nach Giotto's. Er hat dem Bau sozusagen die Richtung gegeben, seine Zeichnungen sind zu Grunde gelegt worden: das leichte Streben nach oben, die herrliche Gothik der Fenster, die mit jedem Stockwerk schlanker und grösser werden, der Sculpturenreichthum, die anmuthige, der Umgebung entsprechende Bekleidung mit buntem Marmor, ebenfalls in gothischem Geschmacke, alles das war Erfindung des alten Meisters; und darum ist es fast noch geläufiger, von dem *Campanile des Giotto* zu reden als von dem *Dome des Arnolfo* oder der *Loggia des Orcagna*.

Giotto wurde im Dom begraben, wo ihm die Republik anderthalb Jahrhunderte später, auf Anregung des Lorenzo de' Medici il Magnifico, von Benedetto da Maiano ein Medaillon mit seiner Büste in halber Figur anbringen liess; Agnolo Poliziano schrieb darunter:

ILLE EGO SUM, PER QUEM PICTURA EXTINCTA REVIXIT,
 CUI QUAM RECTA MANUS, TAM FUIT ET FACILIS.
NATURA DIDICI, NOSTRAE QUOD DEFUIT ARTI;
 PLUS LICUIT NULLI PINGERE NEC MELIUS.
MIRARIS TURREM EGREGIAM SACRO AERE SONANTEM:
 HAEC QUOQUE DE MODULO CREVIT AD ASTRA MEO.
DENIQUE SUM JOCTUS — QUID OPUS FUIT ILLA REFERRE?
 HOC NOMEN LONGI CARMINIS INSTAR ERIT.

OBIIT A. D. MCCCXXXVI. CIVES POSUERUNT A. D. MCCCCXC.[*]

Unweit davon hängt ein anderes Medaillon mit der Halbfigur Brunelleschi's.

Die Sculpturen, welche die untere Partie des Glockenthurms in drei Reihen, zwei Reihen Reliefs und eine Reihe Statuen, umgeben, stellen die Entwickelung der menschlichen Kultur dar: ihre ersten Anfänge, die Künste des klassischen Alterthums und die Offenbarung der christlichen Religion — eine Art christliches Weltgedicht, wie es dem Gesichtskreis der damaligen Zeit entsprach und wie wir ein ähnliches in der Sixtinischen Kapelle zu Rom gefunden haben. Die Erfindung ist der Hauptsache nach von Giotto, ausgeführt hat er nur einige Reliefs, die andern sind von Andrea Pisano, die fünf an der Nordseite Jugendarbeiten des Luca della Robbia; die Statuen oben zum Theil berühmte Werke des Donatello. Sie gliedern sich wie folgt:

Erste oder unterste Reihe. Reliefs.

1. Die Erschaffung der ersten Menschen und der Sündenfall: Adam baut das Land, Eva spinnt Wolle, Scenen, die sich schon auf altchristlichen Sarkophagen, zum Beispiel auf dem im Lateran-Museum, finden.
2. Das Nomadenleben und die Erfindung der musikalischen Instrumente, repräsentirt durch Jabal und Jubal, die Söhne Lamech's und Ada's (1. Mose IV, 20 ff.) Musik und Hirtenleben sind in der That verwandt, das beweisen auch die griechischen Traditionen von Pan, dem Erfinder der Pfeife, und Apollo, dem Erfinder der Leier, beides Hirten.
3. Das Aufkommen der einfachsten Handwerke: Thubalkain, der erste Schmied, der hebräische Vulkan (1. Mose IV, 22); Arachne, die erste Weberin; Prometheus, der erste Töpfer; Dädalus, der erste Maurer und Zimmermann, und so fort.
4. Ackerbau und Viehzucht: Noah führt den Weinbau ein (1. Mose IX, 20); die Zähmung der ersten Pferde, das Reiten und Anspannen derselben, das Pflügen mit Ochsen.
5. Die Astronomen am untern Euphrat.

[*]
Ich bin's, der die erloschene Malerei wiederbelebte;
 Der eine Hand besass, ebenso sicher wie leicht.
Von der Natur erlernt ich, was unsere Kunst nicht hatte;
 Niemals malte ein Mann irgendwo besser und mehr.
Du bewunderst den herrlichen Thurm mit dem hellen Geläute:
 Er stieg gleichfalls nach meinem Modelle empor.
Giotto bin ich mit einem Wort, ein weiteres braucht's nicht:
 Dieser Name allein ist wie ein langes Gedicht.

† A. D. 1336. Gesetzt von den Bürgern, A. D. 1490.

6. Die Phönizier bauen Schiffe.

7. Die Gesetzgebung, die Gründung von Städten, die Kriegskunst, letztere repräsentirt durch Hercules, der den Antäus schwebend in der Luft hält.

8. Die Sieben Freien Künste: die Grammatik, durch den Donat, die Arithmetik, durch den Euklid, die Geometrie, durch den Archimedes, die Musik, durch den Orpheus, die Astronomie, durch den Ptolemäus, die Dialektik, durch den Aristoteles, die Rhetorik, durch den Demosthenes repräsentirt.

Zweite oder mittlere Reihe. Reliefs.

1. Die Vier Kardinaltugenden: Weisheit, Tapferkeit, Mässigkeit und Gerechtigkeit; und die Drei Theologischen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung.

2. Die Sieben Werke der Barmherzigkeit: die Pflege der Kranken, die Speisung der Hungrigen, die Tränkung der Durstigen, das Kleiden der Armen, der Besuch der Gefangenen, die Beherbergung der Pilger und das Begraben der Todten.

3. Die Acht Seligpreisungen, italienisch *le Otto Beatitudini*, das heisst, die acht Menschenklassen, die im Evangelium (Matthäi V, 3 ff.) selig gepriesen werden: die geistlich Armen, die Leidtragenden, die Sanftmüthigen, die nach der Gerechtigkeit Hungernden und Dürstenden, die Barmherzigen, die, welche reines Herzens sind, die Friedfertigen und die, welche um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden.

4. Die Sieben Sakramente: die Taufe, die Firmung, die Priesterweihe, die Busse, das Abendmahl, die Ehe und die Letzte Oelung (an deren Stelle die Madonna).

Dritte oder oberste Reihe. Statuen.

1. An der Westseite, nach dem Baptisterium zu: Matthäus, David, Salomo und Obadja. Der David, von Donatello, ist in der Tracht eines römischen Senators und als alter, kahlköpfiger Mann dargestellt, er führt daher den Namen *Zuccone*, wörtlich grosser (glatter) Kürbis. *Kürbis* (*Zucca*) ist in Florenz noch heute ein populärer Ausdruck für Kopf, *Zuccone* demnach für einen grossen Kopf und für einen Runks, der nichts versteht; im Sinne eines *Kahlkopfs* braucht man dagegen *Zuccone* jetzt nicht mehr. An dieser Statue offenbarte Donatello zuerst seine ganze realistische Kraft.

2. An der Südseite: vier Propheten.

3. An der Ostseite: Habakuk, Abrahams Opfer und zwei Patriarchen.

4. An der Nordseite: vier Sibyllen.

III.

Wie der Glockenthurm, steht auch die Taufkapelle oder das Baptisterium, italienisch *il Battistero*, bei den italienischen Kathedralen gewöhnlich frei — eine höhere Entwickelung der Kirche, die anfangs wie ein kleines Etablissement Laden, Werkstatt, Speicher in einem einzigen bescheidenen Raum vereinigt, von der sich aber nachmals wie bei einer grossen Fabrik einzelne Theile ablösen, selbständige Gebäude bildend. So besteht denn auch neben dem florentiner Dom oder vielmehr dem Dom geradegegenüber eine eigene Kirche, in der nur getauft wird, ein achteckiger Kuppelbau, innen mit bedeutenden Mosaiken, aussen mit schönen korinthischen Pilastern und Arkaden, feinen Gesimsen und farbigem Tafelwerk geschmückt; sie führt ein so selbständiges Leben, dass sie, wie wir gesehen haben, weit älter und ehrwürdiger als der Dom, ja, ursprünglich der Dom selbst, zu allererst ein Marstempel gewesen ist. Die kühn ansteigende, bewunderungswürdig construirte Kuppel von San Giovanni, die einen Durchmesser von 28,6 m hat, diente Brunelleschi so gut zum Muster wie die des Pantheons; und als Dante in der Hölle die runden Löcher sah, worin die *Simoniaci* steckten, so konnte er sie mit den Brunnen in seinem *bel San Giovanni* vergleichen, in denen seinerzeit (angeblich der Bequemlichkeit wegen) die Priester standen, wenn sie die Kinder tauften und, wie damals noch Sitte, untertauchten (*Inferno* XIX, 17). Der moderne Bau gehört dem XII. Jahrhundert an, der reiche Marmorschmuck ist späteren Ursprungs. Noch später, im XIV. und XV. Jahrhundert, erhielt die Kapelle ihre vornehmste Zierde, die berühmten Thüren.

Diese drei Thüren sind von vergoldeter Bronze und mit erhabenen Arbeiten geschmückt, wie die mittlere Thür der römischen Peterskirche, aber ungleich schöner. Die älteste ist die südliche, die um A. D. 1330 von Andrea Pisano, angeblich nach einer Zeichnung Giotto's, modellirt und A. D. 1339 von Lionardo, einem Venezianer, gegossen worden ist; Pisano hatte neun

Jahre daran gearbeitet. ANDREAS. UGOLINI. NINI. DE. PISIS. ME. FECIT. A. D. MCCCXXX, sagt die Inschrift. Die Thür war ursprünglich für das (östliche) Hauptportal bestimmt und wurde auch wirklich der Domfaçade gegenüber eingehängt, aber später, als man die beiden anderen Thüren hatte, in das Nebenportal versetzt. Diese beiden anderen Thüren, die nördliche und die östliche, dem Dome gegenüber, letztere nach Michel Angelo's Ausdruck werth, den Eingang des Paradieses zu schmücken, sind die Meisterwerke des Lorenzo Ghiberti und stammen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Schlagen wir die *Memorie* auf, die Lorenzo Ghiberti selbst hinterlassen hat. Nach der Pest des Jahres 1400 hatte die Zunft der Kaufleute, die *Arte de' Mercanti di Calimala*, der gleichsam das Patronat über das Baptisterium zustand, beschlossen, eine neue Thür in Bronze giessen zu lassen; zu dem Ende schrieben die Prioren der Zunft eine einjährige Concurrenz für alle Bildgiesser aus und verlangten als Probestück ein Feld mit dem *Opfer Abrahams*, welches nackte und bekleidete Figuren, Thierleben und Landschaft in Hoch-, Halb- und Flachrelief enthalten sollte. Ein lebhafter Wettbewerb war die Folge: Brunelleschi, Donatello, Jacopo della Quercia, sein Schüler Niccolò d'Arezzo, Francesco di Valdambrina, Simone da Colle de' Bronzi reichten Modelle ein, und dasselbe that auch der junge, dreiundzwanzigjährige Lorenzo Ghiberti, zur Zeit in Rimini und allhier in dem Palast Pandolfo Malatesta mit einem Frescogemälde beschäftigt. Vierunddreissig Sachverständige, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Florentiner und Fremde, wurden zu Preisrichtern ernannt; sie bezeichneten die Arbeiten Brunelleschi's, Donatello's und Ghiberti's als die vorzüglichsten. Aber die beiden ersten bekannten frank und frei, dass Ghiberti den Vogel abgeschossen habe — ein grossherziges Bekenntniss, das allgemeine Begeisterung hervorrief und das dem edlen Brunelleschi von Ghiberti zwanzig Jahre später schlecht vergolten wurde, als es die Kuppel des Domes galt. Die betreffenden Concurrenzarbeiten Brunelleschi's und Ghiberti's werden im Nationalmuseum des Bargello aufbewahrt; es ist höchst interessant, die beiden durch und durch verschiedenen Auffassungen des Gegenstandes zu vergleichen, den Ausschlag zu Gunsten Ghiberti's dürfte nicht bloss die Ruhe und Harmonie der Composition, sondern auch die Ueberlegenheit der Technik gegeben haben. So bekam also Lorenzo Ghiberti den Auftrag; der Prior forderte ihn auf, gleich Hand an's Werk zu legen und etwas hervorzubringen, das der Republik Florenz und seiner würdig wäre. Zwanzig Jahre arbeitete er an seiner Thür, er begann Ende des Jahres 1403 und war im April 1424 fertig, worauf das Werk an den nördlichen Seiteneingang zu hängen kam. Beim Guss, der nicht gleich gelang, hatten Donatello und Michelozzo mitgeholfen.

Nun, im Januar 1425, ward Ghiberti auch die dritte oder die Hauptthür übertragen, die an die Stelle der an den südlichen Seiteneingang verwiesenen Thür Andrea Pisano's treten sollte. Sie, die schönste und berühmteste, erforderte weitere zwanzig Jahre, sie war im August 1447, die herrliche Umrahmung, die Ghiberti mit seinem Sohne Vittorio ausführte, im Juni 1452 fertig. Ueber vierzig Jahre, ein ganzes Künstlerleben, arbeitete Lorenzo Ghiberti, der drei Jahre später (1455) starb, an zwei Thüren, die drei Thüren zusammen kosteten zwei Menschen zusammen über ein halbes Jahrhundert — unsere schnell und massenhaft producirenden Meister mögen sich daran ein Beispiel nehmen. Ueber der Hauptpforte steht die Inschrift:

LAURENTII CIONIS DE GHIBERTIS MIRA ARTE FABRICATA.[1]

Die Thüren Ghiberti's, in zwölf schönen Umrissen geätzt, gab Feodor Iwanowitsch (1798) heraus; alle drei Thüren veröffentlichte Giovanni Paolo Lasinio (Florenz 1821). Alle drei sind

[1]) Gefertigt durch die bewunderungswürdige Kunst des Laurentius Cion de Ghibertis. Der Name *Cion* findet sich auch in der Familie Orcagnas, der eigentlich *Andrea di Cione* hiess; es war ursprünglich der eines Priesters und Märtyrers zu Nikomedia. Vielleicht ist er eine Abkürzung von *Cyrion* = (lateinisch) *Curio*.



Die Taufkapelle — il Battistero.

mustergiltig und namentlich die Reliefs Ghiberti's, die sich durch grosse Auffassung, vortreffliche Komposition und Reinheit der Linien auszeichnen, ein Gegenstand ernsten Studiums für die Künstler der Folgezeit gewesen; selbst Raffael hat an ihnen gruppiren und Falten werfen gelernt. Was sie vorstellen, ist das:



Die zweite Thür von Lorenzo Ghiberti am Haupteingange der Taufkapelle.

I. Die Thür von Andrea Pisano am südlichen Seiteneingang. Die Geschichte Johannes des Täufers in achtundzwanzig Reliefs, welche vier absteigende Reihen zu je sieben Gliedern bilden. Die acht unteren Felder enthalten die vier Kardinal- und die drei Theologischen Tugenden, die wir wiederholt aufgezählt haben, und eine Madonna. Ueber der Thür eine Bronzegruppe: Die *Enthauptung Johannes des Täufers* von Vincenzo Danti (1571).

II. Die erste Thür von Lorenzo Ghiberti am nördlichen Seiteneingang. Das Leben Jesu in gleicher Anordnung wie vorhin, das heisst, in achtundzwanzig Feldern; die acht unteren stellen die vier Evangelisten und die vier alten lateinischen Kirchenväter: Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor den Grossen dar. Die Ecken der Felder sind mit Köpfen von Propheten und Sibyllen ausgefüllt. Ueber der Thür eine Bronzegruppe: Die *Disputation Johannes des Täufers mit einem Pharisäer und einem Leviten* von Giovanni Francesco Rustici nach einem Entwurfe Lionardo da Vinci's (1511).

1. Die Verkündigung. Die heilige Jungfrau erschrickt und wendet ihr Gesicht schamhaft ab. 2. Die Geburt Christi. 3. Die Anbetung der heiligen Drei Könige, die mit grossem Gefolge und viel Gepäck ankommen. 4. Der Knabe Jesus im Tempel mitten unter den Lehrern (Evangelium Lucä II., 46). 5. Christus von Johannes getauft. 6. Die Bergpredigt. 7. Die Reinigung des Tempels (Evangelium Matthäi XXI., 12). 8. Die wunderbare Speisung. 9. Die Auferweckung des Lazarus. 10. Die Verklärung. 11. Heilungswunder. 12. Christi Einzug in Jerusalem (Evangelium Johannis XII., 13 ff.). 13. Die Einsetzung des heiligen Abendmahls. 14. Der Seelenkampf in Gethsemane. 15. Christus von Judas verrathen. 16. Pilatus lässt Jesum geisseln (Evangelium Matthäi XXVII, 26). 17. Das Ecce Homo (Evangelium Johannis XIX., 5). 18. Die Kreuztragung. 19. Christi Auferstehung. 20. Christi Himmelfahrt.

III. Die zweite Thür von Lorenzo Ghiberti am Haupteingang. Zehn Scenen aus dem Alten Testamente in fünf Paaren, je fünf Felder auf einem Streifen; die Gegenstände hatte der gelehrte Leonardo Aretino, Kanzler der Republik, ausgewählt. Der Rahmen, welcher den einen wie den andern Streifen umgiebt, enthält zwanzig Statuetten biblischer Personen, vier liegende Figuren und vierundzwanzig ausgezeichnet schöne Köpfe in Hochrelief, darunter den Ghiberti's (der vierte von oben in der rechten Leiste des ersten Rahmens). Um das Ganze zieht sich ein herrliches Laubgewinde. Ueber der Thür eine Marmorgruppe: Die *Taufe Christi durch Johannes* von Andrea Contucci aus Sansovino (1529, Todesjahr des Künstlers; vollendet von Vincenzo Danti, um den Engel bereichert durch Spinazzi).

1. Die Schöpfung Adam's und Eva's: die letztere schwebt, von vier Engeln gehoben, von dem schlafenden Adam auf. Noch sieben andere Engel sind bei dem Akt zugegen und loben Gott. Im Hintergrund der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese.
2. Kains Brudermord. Abel weidet seine Schafe auf einer Anhöhe, zu deren Füssen Kain mit Ochsen pflügt; links oben die Hütte ihrer Eltern. Rechts oben auf dem hohen Berge stehen die zwei Brüder und opfern, in der waldigen Schlucht erschlägt Kain seinen Bruder. Rechts unten wird Kain vom Herrn verflucht.
3. Das Ende der Sündfluth. Noah und seine Familie nebst allerlei Thier, das bei ihm ist, an den Bergen von Ararat, auf welche die Strahlen der hervorbrechenden Sonne fallen (1. Mose VIII, 4); rechts im Vordergrund das Opfer, dessen lieblichen Geruch der Herr riecht. Links im Vordergrund liegt Noah trunken in seiner Hütte und wird von Ham gesehen, während Sem und Japhet rücklings hinzugehen und den Vater zudecken.
4. Abraham im Haine Mamre vor den drei Männern niederfallend (1. Mose XVIII, 2); im Hintergrunde links Sara hinter der Thür des Zeltes. Rechts das Opfer Abrahams auf dem Berg im Land Moria; am Fusse desselben die zwei Knaben und der Esel (1. Mose XXII, 5).
5. Esau von seinem Vater Isaak auf die Jagd geschickt und (rechts oben) auf der Jagd (1. Mose XXVII, 3), Jakob gesegnet (1. Mose XXVII, 27). Man hat bemerkt, dass die Rebekka, welche beim Segen gegenwärtig ist, gleich Donatellos *Judith*, der sogenannten Thusnelda in der Loggia de' Lanzi nachgebildet ist.
6. Joseph und seine Brüder. Die Söhne Jakobs sind nach Egypten gereist, wo ihr Bruder Joseph Regent ist und allem Volk Getreide verkauft; im Mittelpunkt die runde Getreidehalle. Links wird der Becher in Benjamins Sack gefunden (1. Mose XLIV, 12); oben umarmt Joseph den Benjamin und giebt sich seinen Brüdern zu erkennen (1. Mose XLV, 14). Rechts oben wird Joseph von seinen Brüdern in die Grube geworfen.
7. Moses empfängt auf dem Sinai aus Jehovahs Händen die zwei steinernen Tafeln mit den heiligen Zehn Geboten. Um Jehovah Engel mit Posaunen; es donnert und blitzt, der Herr fährt herab mit Feuer, sein Rauch geht auf, wie ein Rauch vom Ofen, und der ganze Berg bebt (2. Mose XIX, 16 ff.) Unterhalb der Spitze, auf einem Absatze des Berges liegt, das Antlitz vor Schrecken verhüllend, Aaron (2. Mose XIX, 24). Unten harrt zitternd und bebend das Volk Israel, dessen Zeltlager man sieht; eine Mutter drückt ihr Kind angstvoll an sich, andere Kinder flüchten sich in den Schoos ihrer Mutter, das ist mit homerischer Naturwahrheit geschildert (2. Mose XX, 18).
8. Die Eroberung Jericho's. Die Bundeslade voran, gehet Israel trocknen Fusses durch den Jordan, zwölf Männer aus den Stämmen Israels tragen zwölf Steine mitten aus dem Jordan (Buch Josua IV, 8). Josua fährt als Feldherr auf einem Viergespann. Im Hintergrund die Stadt Jericho, deren Mauern beim Hall der Posaunen umfallen (Buch Josua VI, 20).
9. David haut dem Riesen Goliath den Kopf ab: Die Philister fliehen, die Männer Israel's und Juda's (die römische Rüstung tragen) setzen ihnen nach. König Saul auf seinem Kriegswagen führt sie an, im Hintergrund die Stadt Ekron (1. Samuelis XVII, 52).
10. Die Königin aus dem Reich Arabien verwundert sich über Salomo's Weisheit, Reichthum und Herrlichkeit (1. Könige X, 1 ff.).

IV.

Am Domplatz, und zwar rechts und links von der Mündung der Via Calzaioli, ist auch der Sitz zweier wohlthätiger Institute, die gleichsam das praktische Christenthum vertreten und der Stadt in ihrer Art ebenso viel Ehre machen, als die prächtigen Bauwerke, die wir eben betrachtet haben: der *Compagnia del Bigallo* und der *Compagnia della Misericordia.* —

Beide Gesellschaften datiren aus dem XIII. Jahrhundert und aus der Zeit des heiligen Petrus Martyr, auf welche wir so oft zurückgekommen sind. Als die blutigen Kämpfe gegen die Ketzer vorüber waren, kamen die Hauptleute der heiligen Miliz von Santa Maria, die nun nichts mehr zu thun hatten, auf den Gedanken, sich Verdienste anderer Art zu erwerben und ihr Gut und Blut den Werken der Barmherzigkeit zu widmen: unter diesen Werken stand die Beherbergung der Pilger obenan. Damals gab es noch keine Gasthäuser und Herbergen für die Fremden, desshalb betrachtete man die Gastfreundschaft als eine heilige Pflicht, die sogar gesetzlich eingeschärft ward: wer einem ankommenden Fremden Bett und Heerd verweigerte, wurde nach dem germanischen Volksrecht mit einer Geldbusse von drei *Solidi* belegt [1]. Die gedachten Hauptleute stifteten daher Hunderte von Pilgerherbergen, die in der Stadt und auf dem Lande gelegen und mit Betten und Hausrath versehen waren, zuerst unter allen eine ausserhalb der Stadt, etwa fünf Miglien östlich von Florenz: sie hiess das *Spedale del Bigallo*, und danach nannten sich unsere Hauptleute *Capitani del Bigallo.*

Eine zweite Christenpflicht war die Pflege der Kranken und die Bestattung der Todten; sie wurde durch die häufigen Pestilenzen jener Jahrhunderte besonders nahegelegt. A. D. 1244 schlossen sich andere Bürger in diesem Sinn zusammen und stifteten die *Compagnia della Misericordia*, die Brüderschaft der Barmherzigkeit, die vom Volke sehr beifällig aufgenommen und mit Schenkungen und Vermächtnissen reich bedacht ward. A. D. 1425 wurde die wohlhabende Gesellschaft durch Dekret der Republik aufgehoben und ihr Vermögen mit dem der Bigallo-Companie verschmolzen; es scheint, dass man die Pflicht der Gastfreundschaft für die wichtigste ansah. Damals ging also auch das Vereinshaus, das die *Misericordia* am Domplatz, der Taufkapelle gegenüber, hatte und das mit einer schönen Vorhalle oder Loggia geschmückt war, an die *Capitani del Bigallo* über; es wurde fortan die *alte* oder die *Misericordia Vecchia* genannt, im Gegensatz zu der neuen *Misericordia*, die A. D. 1580 unter dem Grossherzog Francesco I. an der andern Ecke der Via Calzaioli, dem Glockenthurm gegenüber, im Vormundschaftsgerichte angelegt ward.

Denn während nun im Laufe der Zeit der *Bigallo* überflüssig und daher vom Grossherzog Cosimo I. in ein Haus für verwaiste und böswillig verlassene Kinder, die sogenannten *Bigallini*, umgestaltet wurde, was er jetzt noch ist: war die Gesellschaft der *Barmherzigkeit* schon nach einem halben Jahrhundert, spätestens A. D. 1491, wieder aufgelebt. Sehr bald sah man ein, was die Regierung für einen Fehler gemacht hatte, als sie die Brüderschaft unterdrückte — niemand kümmerte sich mehr um die armen Kranken, und die plötzlich Verstorbenen lagen unbegraben: es war im Jahre 1475, dass ein Bürger einen Leichnam, den er auf einer Strasse gefunden hatte, auf seinen eigenen Schultern in den Palazzo della Signoria trug und hier dem Gonfaloniere mit heftigem Tadel vor die Füsse warf. Die *Venerabile Compagnia della Misericordia* constituirte sich von neuem und besteht bis auf den heutigen Tag, aus dem hohen Adel und dem reicheren Bürgerstande rekrutirt; noch heute begegnet man in Florenz den schwarzen Gugelmännern, deren Kapuzen mit Ausnahme der Augen das ganze Gesicht bedecken, wie sie ihrem schönen, wahrhaft christlichen Berufe nachgehen, Arme unterstützen, Kranke pflegen und Todte begraben; ja, nach ihrem Vorbild haben

[1] *Quicumque hospiti venienti lectum aut focum negaverit, trium solidorum inlatione mulctetur.* Leges Burgundionum. Tit. XXXVIII, § 1.

sich auch in anderen toskanischen Städten ähnliche Vereine gebildet, zum Beispiel in Pistoia. Die florentiner *Misericordia* besteht aus drei Klassen, nämlich erstens aus 72 Chefs oder *Capi di Guardia*, von denen 10 Prälaten, 20 gewöhnliche Geistliche, 14 Edelleute und 28 Künstler sind, und aller vier Monate 6 als Hauptleute *(Capitani)* und 6 als Räthe *(Consiglieri)* functioniren — zweitens aus 105 Adjutanten *du jour* oder *Giornanti*, von denen täglich 15 der Reihe nach Dienst haben und die im Alter von 60 Jahren in den Ruhestand treten können — und drittens aus 200 Brouillons oder *Stracciafogli*, der unterste Grad, mit dem die gewöhnlichen Mitglieder anfangen. Wenn in dem Oratorium der *Misericordia* am Domplatz die Glocke tönt, so weiss der Florentiner, dass ein Mensch verunglückt ist; aber er weiss auch, dass liebreiche Brüder auf dem Wege sind, um ihm zu helfen. Es lässt sich denken, was die *Misericordia* für Privilegien, für Stiftungen, für Titel bekommen hat, wie sie von Staat und Kirche geehrt und anerkannt worden ist; ihr schönster Ruhm ist und bleibt die tägliche Ausübung ihrer Pflicht und das Tagebuch der Gesellschaft, speciell ihr Tagebuch aus den Jahren der Pest, das sogenannte *Buch der Krankheit* oder *Libro del Morbo*.

Schwer wird einst dieses Buch am Tage des Weltgerichtes wiegen — es wird vieles aufwiegen, was in den Mauern von Florenz gesündigt worden ist.

Die Erscheinung der *Misericordia* bringt in das Strassenleben dieser Stadt einen wunderbaren Zug von Milde und Versöhnung, von stillem und unbemerktem Wohlthun. Ein Mensch erkrankt oder stirbt; er fällt vom fernhintreffenden Gotte niedergestreckt oder unter den Hufschlag der Pferde geworfen, er wird bei der Explosion einer Petroleumlampe mit schrecklichen Brandwunden bedeckt, oder eine Unkraft reisst ihn hin, wie es denn nichts Jammervolleres unter der Sonne giebt als ihn — und sofort, unerbeten, unerfleht, schnell wie ein Genius der arabischen Märchen und leise wie die Vorsehung, kommt die *Barmherzigkeit* und trägt ihn hin, wo seine Schmerzen gelindert werden können, oder wenn dieselben schon vorüber sind, in den Schooss der grossen Mutter, in das Grab. Will der Gerettete seinem Wohlthäter danken? Er kennt ihn nicht; will er für ihn im Paradiese beten? Er hat ihn nie gesehen.

O, du herrliche und edle Stadt, die so viel Menschengrösse birgt, und die über Meer und Land die Flügel schlagen wird, solange italienische Kunst und italienische Sprache in der Welt Gedächtniss lebt — in deinen Uffizien stehen und in deinen Tempeln ruhen unzählige Unsterbliche, die sich und ihr Vaterland mit ewigem und sternengleichem Ruhm bedeckten. Aber deine *Barmherzigkeit*, die nichts davon begehrt, die still und heimlich durch deine Strassen wandelt, ist nicht deine wenigste Glorie. Von ihr kann der Weise wahre Selbstverleugnung, der Reiche die Kunst des Wohlthuns lernen. Und ist es ein Wunder, dass du hierin Meisterin geworden? Du hast selbst Kummer geschmeckt und erfahren, was Leiden heisst; wie der Dichter sagt —

non ignara mali miseris succurrere discis.

Vierte Gruppe.

Die Servitenkirche und ein Dominicanerkloster.

Das Museum von San Marco — die Kunstakademie.

Das Haus der Unschuldigen Kindlein — die Wickelkinder des Andrea della Robbia — die Falconieri gründen ein Oratorium zu Ehren der Verkündigung Maria — der selige Alexius de Falconeriis und die Servi di Maria — der heilige Philippus Benitius und die heilige Juliana Falconeria — Leon Battista Alberti errichtet den Chor in der Kirche der Annunziata in Form einer Rotunde — die Fresken Andrea del Sartos und die Madonna del Sacco — die Septembermesse und die

Rificolone — die Dominicaner in Fiesole und ihr Einzug in San Marco — erste Reihe berühmter Mönche: die Künstler — zweite Reihe berühmter Mönche: die Prediger — dritte Reihe berühmter Mönche: die Gelehrten, die in San Marco begraben worden sind — die Zelle des alten Cosimo de' Medici — das Fiesole-Museum — die Schule der schönen Künste in den *Orti Medicei* am Markusplatze — die Brüderschaft der Maler in der Annunziata — die moderne Akademie der Schönen Künste.

I.



er *Bigallo* am Domplatz war das Waisenhaus von Florenz; an der *Piazza della Santissima Annunziata* steht das Findelhaus der Stadt. Vom Dom führt die *Via de' Servi* in nordöstlicher Richtung zu dem schönen Platze, der nach Mariä Verkündigung benannt ist und den eine eherne Reiterstatue des Grossherzogs Ferdinando I., das letzte Werk des flandrischen Bildhauers Giovanni Bologna, ziert (1604[1]). Die ganze Südwestseite dieses Platzes nimmt das *Spedale degli Innocenti* ein; hier werden diejenigen beherbergt, *quorum patres et matres contra naturae jura sunt desertores*[2]). Wie man sieht, nennt der Florentiner die Findelkinder die *Unschuldigen Kindlein*, die *Innocenti* oder die *Innocentini*, daher auch das Findelhaus gewöhnlich kurzweg *Gl' Innocenti* heisst. Das Gebäude wurde A. D. 1421 von Francesco della Luna nach Brunelleschi's Rissen aufgeführt, das Patronat hatten die Beamten der Seidenwirkerzunft, die *Ufiziali di Porta S. Maria*, übernommen. Und zwar sehen wir es dem Haus gleich an, was für kleine hilflose Wesen darin wohnen; denn in den Bogenzwickeln der Arkaden, welche die Halle des Erdgeschosses bilden, sind Medaillons mit Kindern angebracht. In Windeln gewickelte Kinder und nackte Kinder, weiss auf blauem Grunde. Diese Säuglinge, die in dieser Menge wohl noch niemals von der Kunst zum Vorwurf genommen worden sind, originelle Püppchen, aber reizend und überraschend durch ihre Mannigfaltigkeit, gehören zu den sogenannten *Robbien*, das heisst, zu den Bildwerken aus gebranntem Thon mit weisser oder farbiger Glasur, die im XV. und XVI. Jahrhundert eine Spezialität der florentiner Künstlerfamilie *Della Robbia* waren. *La Robbia* bedeutet im Italienischen die Färberröthe oder den Krapp, lateinisch *Rubia Tinctorum*; von dieser Farbe, welche er in Lack anrieb und mit der er die Thonreliefs anstrich, um sie dauerhaft zu machen, erhielt der erste Robbia, *Luca della Robbia*, seinen Namen. Später kam er jedoch vielmehr dazu, seinen Arbeiten eine weisse Zinnglasur zu geben, und diese Fabrikation zinnglasirter Terracotten, der eigentlichen *Lavori della Robbia*, deren Geheimniss lange Zeit in der Familie verblieb, nahm unter seinem Neffen *Andrea della Robbia* einen noch höheren Aufschwung: von dessen Söhnen rührt wieder der farbige Fries am *Ospedale del Ceppo* in Pistoia her, welcher die Sieben Werke der Barmherzigkeit darstellt und der unter den späteren Robbia-Arbeiten die grösste Berühmtheit hat. Unsere *Innocentini* sind Werke des *Andrea della Robbia*; sie gefallen allgemein und man kann nur wünschen, dass die lebendigen Kinder drin einmal sogut ihr Fortkommen finden mögen, wie die irdenen Kinder draussen, denn Abgüsse von letzteren gehen bis nach London ins South Kensington Museum.

Nachdem der jüngste Sohn Andrea's, Girolamo della Robbia, A. D. 1566 in Frankreich gestorben und mit ihm die Familie erloschen, die Robbia-Technik schier verlernt worden war, hat in unserer Zeit der Marchese Ginori versucht, sie in seiner Porzellanfabrik *della Doccia* bei der Eisenbahnstation *Sesto Fiorentino* wieder aufleben zu lassen. Diese Fabrik, welche seit A. D. 1740 besteht und die Porzellanerde von den Apuanischen Alpen bezieht, liefert vortreffliche Imitationen nach Robbia.

So ein kleiner Junge, wie man sie zu Dutzenden an dem florentiner Findelhause sieht,

[1]) A. D. 1608 von Pietro Tacca aus Kanonen gegossen, die den Türken (AL FIERO TRACE) bei Bona abgenommen worden waren. Auf dem Schilde an der Basis die Devise des Grossherzogs: MAIESTATE TANTUM in einem Bienenfelde.

[2]) Die von Vater und Mutter gegen die Ordnung der Natur verlassen worden sind — Worte des Gründungsdekrets.

aber nicht blos ein unschuldiges, sondern ein heiliges, göttliches Kind ist denn am 25. März, neun Monate vor Weihnachten, auch der Jungfrau Maria vom Erzengel Gabriel verkündigt worden; und der *Verkündigten Jungfrau* zu Ehren haben A. D. 1250 die reichen Falconieri, die Eheleute Carissimus und Riguardata Falconieri, weil sie selbst noch keine Kinder hatten, an der Nordostseite unseres Platzes, der damals überhaupt erst entstand, ein Oratorium angelegt, aus welchem die Kirche der Santissima Annunziata hervorgegangen ist. Die Geschichte dieser berühmten Kirche ist aufs engste mit der der Serviten oder der *Servi di Maria* verknüpft, deren wir auf Seite 87 Erwähnung thaten, man wird sich daher nicht wundern, wenn die zu ihr hinführende Strasse *Via de' Servi* heisst. Die Falconieri oder Falconerii waren von altem Adel und stammten gleich den Pazzi aus Fiesole. Carissimus hatte einen Bruder, namens Alexius; als dieser einst (A. D. 1233) mit sechs andern Edelleuten am Feste der Himmelfahrt Mariä in eine florentiner Kirche ging, erschien ihnen die selige Jungfrau und ermunterte sie zu einem vollkommeneren Leben. Sie gehorchten und bezogen ein kleines Landhaus, wo sie als *Servi beatae Mariae Virginis* strenge Busse thaten. Sie kleideten sich in Grau, aber auf eine zweite Erscheinung Maria's adoptirten sie einen schwarzen Habit, indem ihnen von der Mutter Gottes aufgetragen wurde, ihre und ihres Sohnes Schmerzen und Leiden zu betrachten und durchzuleben. Zugleich wählten sie nun den Monte Senario, einen der höchsten Punkte Toscanas, 45 km von Florenz, zu ihrem Aufenthaltsorte (A. D. 1236). Hier besuchte sie der Dominicaner Petrus Martyr, dessen Wirksamkeit wir auf Seite 13 geschildert haben; hier wohnte einmal der junge Philippus Benitius oder Filippo Benizzi, ein Student der Philosophie, der heiligen Messe bei. Es wurden eben die Worte der Apostelgeschichte (VIII, 29) gelesen: *Dixit autem Spiritus Philippo: accede et adjunge te ad currum istum!*[1]) — Er bezog diese Stelle auf sich und sah in der kommenden Nacht die seligste Jungfrau, wie sie ihm das Ordensgewand der Serviten reichte: sein Leben war verwandelt, er machte in Monte Senario sein Noviziat und legte am 8. September 1253 die Gelübde ab. A. D. 1257 wurde Philippus Benitius auf dem Kapitel zu Florenz zum General-Oberen des Servitenordens erwählt, und ihm, der A. D. 1671/1724 heilig gesprochen worden ist, verdankte derselbe die kirchliche Bestätigung auf dem zweiten allgemeinen Konzil zu Lyon (A. D. 1274).

Inzwischen (A. D. 1270) hatten die beiden alten Falconieri, die Stifter der Verkündigungskirche, in der That ein Kind bekommen, und zwar ein Töchterchen, namens Juliana. Es war ein frommes Mädchen, die ersten Worte, die sie stammeln lernte, lauteten *Jesus* und *Maria*, und ihr Onkel Alexius, der Servit, nährte diesen Sinn. Als sie fünfzehn Jahre alt war, sollte sie sich verheirathen, aber sie nahm vielmehr aus den Händen des heiligen Philippus Benitius den Habit des dritten Ordens der Serviten, den der heilige Mann noch zuguterletzt gestiftet hatte und in den besonders viele Frauen, die sogenannten *Schwarzen Schwestern*, eintraten (A. D. 1285). Die heilige Jungfrau Juliana Falconeria, die A. D. 1737 gleichfalls kanonisirt worden ist, stiftete den Orden der sogenannten *Mantellate*, Servitinnen, die über der Tunica ein Mäntelchen tragen, eine Art Hausfrauenverein, dem zum Beispiel die Mutter der heiligen Katharina von Siena angehörte. Sie starb A. D. 1341, ihr heiliger Leib wurde in der Kirche zu Mariä Verkündigung beigesetzt und A. D. 1569 in einen kostbaren Schrein gelegt. A. D. 1612 kam auf Bitten der Erzherzogin Anna Juliana von Oesterreich eine ansehnliche Reliquie der Jungfrau, nämlich ein Theil ihres linken Hüftbeins, nach Innsbruck.

Es war nun natürlich, dass die Kirche zu Mariä Verkündigung allmählich in den Besitz der Serviten überging: bald entstand hier ein Servitenkloster, in dessen Kreuzgang die Falconieri, die Gründer der Kirche, begraben wurden und an der Nordwestseite des Platzes, dem Findelhaus gegenüber, eine Halle der Brüderschaft (1519). Die Kirche selbst ward mehrfach erweitert und

[1]) Der Geist aber sprach zu Philippo: Gehe hinzu und schliesse dich diesem Wagen an!

ausgeschmückt: im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts gab ihr Leon Battista Alberti im Auftrag des florentiner Generalkapitäns Lodovico Gonzaga, Markgrafen von Mantua, den Chor und die Tribuna. Der florentiner Vitruv baute eine Rotunde so gross wie das Pantheon, ohne Fenster, und im Umkreis dieser Rotunde, nach dem Muster des Pantheons, neun Kapellen in Form von grossen Nischen, die, von der Seite gesehen, infolge einer optischen Täuschung schief erscheinen, weil sie in der Glocke liegen. Vasari tadelt diesen Schein, während er die Schönheit des Ganzen anerkennt, ohne bei seinen pedantischen Ausstellungen daran zu denken, dass nur der oberflächliche Beobachter an solchen Effecten Anstoss nehmen kann. Die Fresken der Kuppel sind von Baldassarre Franceschini, dem sogenannten *Volterrano* (A. D. 1683). Uebrigens sind in der *Annunziata* hauptsächlich die Wandgemälde des Andrea del Sarto bemerkenswerth, in welchen sich seine Vorzüge — frisches Kolorit und anmuthige Heiterkeit bei schlichter Würde der Kompo-



SS. Annunziata: Madonna del Sacco, Wandgemälde von Andrea del Sarto.

sition und Reinheit der Form, am schönsten zeigen. A. D. 1509 begann er im Vorhof Scenen aus dem Leben des heiligen Philippus Benitius darzustellen; A. D. 1514 war er damit zu Ende, und nun unternahm er noch einen zweiten Cyklus von Fresken aus dem Leben der Maria, wovon er indessen nur die *Anbetung der heiligen Drei Könige* und die *Geburt der Madonna* malte (gestochen von Antonio Perfetti 1840). Endlich schuf Andrea del Sarto, der hier ANDREAS VANNUCCHIUS genannt wird, im Kreuzgang des Klosters (IN CLAUSTRO SERVITARUM), über einer Seitenthür der Kirche A. D. 1525 (MDXXV) sein berühmtestes Wandgemälde, die *Madonna del Sacco* oder die *Madonna mit dem Sack* (gestochen von Raffaello Morghen 1798).

Der Sack dient dem heiligen Nährvater Joseph zur Unterlage: auf einer Estrade liegend und halb abgewandt, stützt er sich mit dem rechten Arm darauf, während er mit der linken Hand ein Buch hält, in dem er liest. Rechts, en face, sitzt die Madonna, auf dem Schoosse den Jesusknaben, der unruhig nach dem Vater verlangt. Das Motiv erinnert an die Heilige Familie Michelangelos in der Tribuna der Uffizien. Es heisst, ein Servit namens Jacopo habe einer Frau, die bei ihm beichtete, bei der Absolution die Beschaffung dieses Gemäldes auferlegt.

II.

Zu Mariä Geburt, der sogenannten *Madonna di Settembre*, am 8. September, beginnt in Florenz der vierzehntägige Markt, der alljährlich auf der Piazza della Santissima Annunziata und bis nach dem Dom hin abgehalten wird, die *Fiera dell' Annunziata.* Zu diesem Markte kommen die Frauen von den umliegenden Bergen, von Fiesole, vom Casentino und von der Montagna di Pistoia, in Menge nach Florenz, bringen Garn, Leinwand, getrocknete Pilze und andre Waaren mit und kaufen Hausrath dafür ein, singen Loblieder auf die heilige Jungfrau und gehen in die Kirche, früher brachten sie wohl hier und in den Kreuzgängen die Nächte zu. Man nennt sie die Marktfrauen oder die *Fierucolone*, verderbt *Rificolone*, und die Kinder, denen die bäurischen Anzüge und Manieren auffallen mögen, machen sich mit Papier und Zeugstückchen Puppen, die sie auch *Rificolone* nennen. Diese Puppen befestigen sie nebst Papierlaternen an Stöcken und tragen sie in der Nacht vom 7. zum 8. September singend und pfeifend in den Strassen der Stadt herum. Ueberall, aber namentlich im Umkreis der Annunziata, hört man dann den Refrain:

L'è più bella la mia delle Rificolone! —

und nebenbei andere, wechselnde satirische Ergüsse, meist Anspielungen auf die öffentlichen Geheimnisse des Quartiers, auf *das keusche Hannchen*, auf *den Delikatessenhändler und seine Kebse*:

aio, aio,
e chi lo guarda è il bottegaio!
aio, aio,
è la ganza del bottegaio! —

Die Kinder, die so gut beobachten und keine Discretion kennen, machen sich häufig zu Herolden der öffentlichen Meinung. Die Hauptsache sind wohl eigentlich die Laternen, die um diese Jahreszeit gleich den Lampen wieder nöthig werden und die anzubrennen, den Kindern an den schönen Herbstabenden ein Gaudium gewährt; denn die bunten Papierlaternen findet man im Herbste auch bei uns, in Hamburg gegen Ende August, in Leipzig am Tauchaer Jahrmarkt um dieselbe Zeit wie in Florenz, in Erfurt am Martinstage. Die Tage sind in Italien im Sommer etwas kürzer als in Deutschland, wie sie umgekehrt im Winter ein wenig länger sind.

Wir dagegen wollen einmal zusehen, wie nicht profane Frauen, sondern fromme Mönche von den Höhen Fiesoles niedersteigen, in der Nähe der Santissima Annunziata nächtigen, köstliche Werke wie Gastgeschenke zurücklassen und eine himmlische Kunst zu Markte tragen, aber zu Markte tragen uneigennützig, wie ein Opfer, für das sie nichts wollen als ein Gebet [1]. Von der Piazza dell' Annunziata führt die Via della Sapienza nach der Piazza di San Marco, dem florentiner Markusplatze, wo seit dem XIII. Jahrhundert das gleichnamige Kloster der neuen Genossenschaft der Silvestriner oder des Ordens von Montefano stand (bestätigt A. D. 1248). A. D. 1436 liess sich Papst Eugen IV. durch Cosimo de' Medici il Vecchio bewegen, dieses Kloster den Dominicanern einzuräumen, welche von den Medici immer begünstigt wurden; und zwar erhielten es die Mönche des Dominicanerklosters, welches der selige Johannes Dominici einige Jahrzehnte früher zu Fiesole gegründet hatte. Michelozzo Michelozzi, der Architekt des alten Cosimo, sollte alles von Grund aus umbauen, Cosimo de' Medici bewilligte zu diesem Zweck nicht weniger als 37000 Golddukaten, die Brüder von Fiesole zogen indessen gleich nach der Cession in San Marco ein (A. D. 1436). Unter ihnen befanden sich zwei kunstfertige Brüder, Fra Benedetto und Fra Giovanni da Fiesole, die A. D. 1407 zusammen in das Kloster zu Fiesole

[1] In der That hat Fiesole seinerzeit auch die Santissima Annunziata selbst um eine Reihe stimmungsvoller Kompositionen bereichert, nämlich um acht Holztafeln mit fünfunddreissig Scenen aus dem Leben Jesu, welche ursprünglich an den Silberschränken im Kirchenschatze angebracht und die zu diesem Zweck von dem alten Cosimo de' Medici bestellt worden waren. Sie befinden sich aber heute in der Kunstakademie. In einer Kapelle der Annunziata, der *Cappella di San Luca*, waren auch sechs Scenen aus dem Leben der heiligen Cosmas und Damianus, der Mediceischen Schutzheiligen, die Fiesole zugeschrieben werden; sie befinden sich gleichfalls in der Kunstakademie.

eingetreten waren und die nun in dem neuen Kloster zu Florenz reiche Gelegenheit fanden, ihre Talente zu entfalten. Fra Benedetto illuminirte die Choralbücher von San Marco und schmückte sie mit Miniaturen, wozu Cosimo de' Medici 1500 Scudi auswarf; Fra Giovanni, der auch Johannes Angelicus und von Einigen *selig* genannt wird, malte jene herrlichen Fresken, die, als der reinste Ausdruck religiöser Andacht und inniger Ergebenheit in Gott, die Saiten gleichgestimmter Seelen immer harmonisch erklingen lassen werden. Jedem seiner Werke merkt man das kindliche Gemüt, die heilige Inbrunst des frommen Künstlers an, dem sein Schaffen als eine Art Gebet, ein fortgesetzter Gottesdienst galt und der den sterbenden Erlöser nur unter Thränen zu malen vermochte —

Da sah auf deinem Angesicht
Ich blühn des Himmels reinstes Licht,
Es glänzt' in deinem Auge feucht
Der Liebe heiligstes Geleucht.

Noch ist an einer Wand des Kapitelsaales sein *Gekreuzigter, umgeben von den Frommen aller Zeiten und aller Völker (la Passione di Gesù Cristo)*; über dem Eingang zu der Abtheilung, welche die Fremdenzimmer enthält, der sogenannten Foresteria, *Christus als Pilger, wie er von zwei Ordensbrüdern gastlich aufgenommen wird*; im Korridor des oberen Stockes die *Verkündigung Mariä*; und fast in jeder einzelnen Zelle eine Darstellung aus dem Evangelium, dem Leben eines Heiligen zu sehen. Nach Fiesole, der A. D. 1454 zu Rom starb (vgl. *Rom in Wort und Bild* II, Seite 459), lebte noch ein zweiter ausgezeichneter Maler in den Mauern von San Marco:



Christus als Pilger von zwei Ordensbrüdern aufgenommen. Wandgemälde von Fra Giovanni da Fiesole im Kloster San Marco.

Baccio della Porta, als Mönch *Fra Bartolomeo* zubenannt. Er war ein eifriger Anhänger des Fra Girolamo Savonarola, der das florentiner Marcuskloster vor Andern berühmt gemacht hat und dessen Geschichte wir hier nicht wiederholen wollen: der eifrige Pater machte dem jungen Manne wegen seiner leichtfertigen Malereien die Hölle heiss, und durch seine Vorstellungen liess derselbe sich bewegen, alles Nackte in seinen Studien zu verbrennen, er malte auch seitdem fast nie wieder nackte menschliche Figuren. Nach dem tragischen Ende des Reformators nahm er vielmehr selbst in San Marco als Bruder Bartholomäus das Gewand des heiligen Dominicus, ja, er entsagte für längere Zeit der Kunst ganz (A. D. 1500). Erst später wandte er sich derselben wieder zu, namentlich seit dem Eintreffen Raffaels, den er stark beeinflusste und mit dem er fortwährend befreundet blieb (A. D. 1504). Endlich rühmt sich San Marco noch eines dritten Künstlers und zwar eines Robbia. Der älteste Sohn des Andrea della Robbia, Ambrogio della Robbia, empfing den Habit noch aus den Händen Savonarola's selbst (A. D. 1494); er schuf die *Krippe* in Terracotta, die man zu Siena in Santo Spirito sieht, und verschiedene bronzene Medaillen in der Art, wie wir sie auf Seite 26 erwähnt haben — auf dem Avers das Portrait oder besser die Büste Fra Girolamo's mit der lateinischen Legende: HIERONYMUS.

SAV[ONAROLA]. FER[RARENSIS, d. i. aus Ferrara]. VIR. DOCTISS[IMUS]. ORDINIS. PRAEDICHARUM (sic); auf dem Revers unten eine Stadt mit vielen Thürmen, vermuthlich Florenz, hoch oben ein Arm mit einem Dolche, dessen Spitze abwärts gekehrt ist, darum herum die Legende: GLADIUS. DOMINI. SUP[ER]. TERRAM. CITO. ET. VELOCITER., *das Schwert des Herrn über die Erde schnell und unversehens*, Worte, die Savonarola fortwährend wiederholte. Zu Savonarola's Zeiten zählte das Kloster an zweihundert Mönche.

Der grosse Prediger, der 1491—98 Prior von San Marco war, hatte seinerseits in unserem Kloster seine Vorgänger gehabt. Zuerst den obenerwähnten Johannes Domínici, der das Dominicanerkloster zu Fiesole gründete und dann mit den Brüdern nach Florenz herunterkam, den ersten Prior von San Marco; sodann den heiligen Antoninus, der ein Schutzpatron der Stadt geworden ist. A. D. 1389 in Florenz geboren, der Sohn des Notars Niccolò Pierozzi, begeisterte er sich, noch ein Knabe, für die Predigten des Pater Johannes Dominici und wollte in das Kloster zu Fiesole aufgenommen werden. Der Pater, welcher seine Jugend ansah und zugleich fürchtete, der Orden könnte ihm zu strenge sein, gab ihm den Rath, noch einige Jahre zu warten, das kanonische Recht zu studiren und das *Decretum Gratiani* auswendig zu lernen: wenn er dieses umfangreiche Werk auswendig wisse, solle er aufgenommen werden. Es verging kaum ein Jahr, so meldete sich Antoninus wieder in Fiesole; er hatte das ganze *Decretum Gratiani* inne. So wurde er in seinem sechzehnten Lebensjahre in den Orden aufgenommen, zwei Jahre vor dem Maler Fiesole, mit dem er sich innig befreundete (A. D. 1405). Bald darauf zog er mit in das Markuskloster ein, dessen Prior er A. D. 1439, während des Konzils zu Florenz, wurde. Als solcher schrieb er seine *Summa Theologica*, eine Encyklopädie der Theologie, deren Handschrift noch jetzt in seiner Zelle unter Glas aufbewahrt wird. Später erhob ihn Papst Eugen IV. auf den erzbischöflichen Stuhl der Stadt Florenz, eine Würde, zu deren Annahme er sich nur auf langes Zureden, ja, Drohungen des Papstes verstehen konnte (A. D. 1446). Dreizehn Jahre lang verwaltete er das bischöfliche Amt mit Klugheit, Eifer und Frömmigkeit; aus seinen Händen wollte der vortreffliche Papst Eugen IV. (der A. D. 1442 im Markuskloster übernachtete) die Sterbesakramente empfangen, in seinen Armen starb er. Antoninus selbst starb am 2. Mai 1459, in seinem siebzigsten Lebensjahre, laut seine Devise wiederholend: *Deo servire regnare est*, Gott dienen ist herrschen. Seinem Wunsche gemäss wurde er in der Markuskirche begraben; Papst Pius II., der sich damals zu Florenz befand, wohnte seinem Leichenbegängnisse bei. Hundertunddreissig Jahre später, A. D. 1589, nachdem er inzwischen (1523) heilig gesprochen worden war, wurde sein Leib, der angeblich noch völlig unversehrt war, feierlich in die prachtvolle Kapelle übertragen, welche die Salviati zu diesem Zwecke gestiftet hatten und die das linke Querschiff der Markuskirche einnimmt. Ueber dem Eingangsbogen steht eine Statue des heiligen Antoninus



Sanctus Antoninus, als Mönch, um die Schultern das Pallium, in der Hand seine *Summa Theologica*.

von Giovanni Bologna. Die Reihe dieser drei Prioren: Beatus Johannes Dominici, Sanctus Antoninus und Hieronymus Savonarola, hält der Reihe der drei Künstler: Johannes Angelicus, Fra Bartolomeo und Ambrogio della Robbia, die Wage. Beiden Reihen könnten wir wiederum eine dritte Reihe von drei Weltleuten entgegenstellen, die bei ihren Lebzeiten keine Kutte getragen haben, aber im Tode eingekleidet und in der Kirche des Klosters begraben worden sind: Giovanni Pico Fürst von Mirandola, der berühmteste Gelehrte des XV. Jahrhunderts, ein Wunderkind und, wie die Italiener sagen, der *Phönix der Geister*, welchen NORUNT ET TAGUS ET GANGES, FORSAN ET ANTIPODES, gestorben im Alter von einunddreissig Jahren, am 24. September 1494 — sein Zeitgenosse und Lehrer Agnolo Poliziano, der Dichter und Humanist, welcher UNUM CAPUT ET LINGUAS, RES NOVA, TRES HABUIT[1]), gestorben an dem Tag, wo Karl VIII. in Florenz einzog, den 17. November 1494 — und der Dichter Girolamo Benivieni, ein genauer Freund Pico della Mirandola's, gestorben A. D. 1542. Wahrlich drei Reihen, die in San Marco ein kleines Florenz für sich konstituiren! —

Mit Ehrfurcht betreten wir die Zellen dieser seltenen Mönche, wie sie nur ein mediceisches Kloster aufzuweisen hat; mit Ehrfurcht nicht minder die, welche sich Cosimo de' Medici il Vecchio für seine eignen Busstage vorbehielt, *dass er sich zu bestimmten Zeiten frei und ungestört dem Ewigen widmen könne.* Hier hat Fiesole sinnig die *Anbetung der heiligen Drei Könige* gemalt; hier hat sich der mächtige Mann mit ihm und seinem Freunde, dem heiligen Antoninus, über das zukünftige Leben unterhalten. Ja, das zukünftige Leben! Das irdische mag auch ihm nachgerade schal vorgekommen sein, wie ein altes Märchen, das dem Schläfrigen ins Ohr geleiert wird. Der berühmte Bürger gab auch, nachdem das Kloster (A. D. 1451) vollendet war, noch immer alle Jahre 366 Scudi zu seiner Erhaltung her; er stiftete vierhundert Manuscripte aus dem Nachlasse des Niccolò Niccoli in die prächtige Bibliothek des Klosters, die erste öffentliche Italiens, die unter Lorenzo de' Medici il Magnifico noch mehr bereichert ward und in der gegenwärtig die Choralbücher des Fra Benedetto und andere Miniaturen des XV. Jahrhunderts aus andern Klöstern zu sehen sind. Alle Klöster sind bekanntlich durch das italienische Klostergesetz von A. D. 1866 aufgehoben worden, und seitdem haben auch diese in so vielfacher Beziehung geheiligten Räume eine andere Bestimmung erhalten. Dominicaner gibt es nicht mehr, sowenig wie Serviten, wenigstens werden sie nicht mehr als religiöse Körperschaften, sondern als bürgerliche Vereine betrachtet, die als solche liegende Güter nicht besitzen, sich auch durch Aufnahme von Novizen nicht mehr ergänzen, sondern zum höchsten ruhig aussterben dürfen; und das Markuskloster ist in ein Museum, man könnte sagen, ein Fiesole-Museum umgewandelt worden, in welchem nebenbei die *Accademia della Crusca* ihren Sitz hat. Das öde Gebäude hat einen unheimlichen Zauber: Die Zellen sind leer, in denen die Brüder wohnten; das Dormitorium ist leer; das Refectorium ist leer; alles ist leer und ausgestorben. Nur die Bilder, die der stille Mann seinen Brüdern in heiliger Andacht malte, leben noch, inbrünstig und farbenprächtig. Aber selbst die Bilder legen mit dem heiligen Petrus Martyr im Kreuzgang die Hand an den Mund, als wollten sie andeuten: *Alles schweige! Unsere Zeit ist um, wir wollen zurück zu unserem Meister, wir haben nichts mehr hier zu sagen!* —

III.

Am Marcusplatze, gegenüber dem linken Seitenschiffe von San Marco, lagen einst die berühmten Gärten, die *Orti Medicei*, in welchen Lorenzo de' Medici il Magnifico die schönsten

[1]) Poliziano hatte Einen Kopf und drei Zungen, wie weiland Ennius: er konnte Italienisch, Lateinisch und Griechisch. Welch ein Monstrum! Jeder Gymnasiallehrer beherrscht heutzutage mehr Sprachen als dieser Professor der griechischen und lateinischen Beredsamkeit, der die Söhne des Lorenzo de' Medici il Magnifico, Pietro und Giovanni, den nachmaligen Papst Leo X., erzog. Aber die Humaniora waren eben damals noch eine *res nova*.

Kunstsachen sammelte und damit jungen Künstlern in einer Zeit, wo Museen noch unbekannt waren, die lehrreichsten Anschauungen gewährte. In diesen Gärten haben Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Giovanni Francesco Rustici, Andrea Contucci von Sansovino und unzählige andere junge Künstler, Maler wie Bildhauer, später sicher auch Raffael, ihre Studien gemacht; hier passirte dem vierzehnjährigen Michelangelo die hübsche Geschichte mit dem Faun, die wir später erzählen wollen. In den *Orti Medicei* bei San Marco bestand eine frühe, wohlorganisirte *Scuola di Belle Arti*, deren Rector der alte Bertoldo, ein Schüler Donatellos, war; sie hat Männer ersten Ranges hervorgebracht. Lorenzo gewährte einigen Schülern ihren vollständigen Unterhalt, und für die besten Leistungen setzte er von Zeit zu Zeit Prämien aus. Die Stelle der Gärten nimmt gegenwärtig das *Casino Mediceo* ein, das Bernardo Timante Buontalenti, der mehrerwähnte Künstler, A. D. 1570 für den Grossherzog Francesco I. anlegen musste. Die Sammlungen wurden A. D. 1576 mit in die Galerie der Uffizien übertragen. In dem *Casino Mediceo* wohnte seinerzeit Don Antonio, der angebliche Sohn des Grossherzogs Francesco I. und der Bianca Cappello, Malteserritter, Grossprior von Pisa und Herr von Capistrano, eigentlich das Kind eines Schlossers.

Im sechzehnten Jahrhundert, unter dem Grossherzog Cosimo I., entstand eine neue Kunstschule, eine sogenannte Kunstakademie (Accademia delle Belle Arti). Einer ihrer Gründer war der Bildhauer und Architekt Fra Giovanni Angelo Montorsoli, ein alter Servit vom Annunziatenkloster; er baute (A. D. 1561) in besagtem Kloster die *Cappella di San Luca*, welche den Mitgliedern der Akademie zum Vereinigungspunkt und nach ihrem Tode zur Ruhestätte dienen sollte. Montorsoli wurde zuerst darin begraben (A. D. 1563); nach ihm Benvenuto Cellini (A. D. 1571). Diese Akademie, welche nicht sowohl an die Mediceische Kunstschule, als vielmehr an den alten Lucasverein, eine, seit A. D. 1350 nachweisbare, Malerbrüderschaft anknüpfte, wählte als Emblem einen dreifachen Kranz, einen Lorbeer-, einen Oliven- und einen Eichenkranz, mit der Devise:

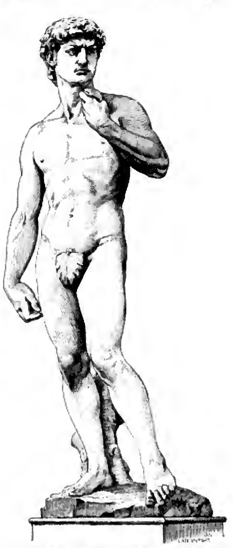
Levan di terra al ciel nostro intelletto[1];

ihr Hauptfest war am 18. October, dem Tag des heiligen Lucas, dann veranstalteten die Professoren wohl in dem zweiten Kreuzgang des Servitenklosters, einer neuen Art Galerie, eine Ausstellung von Meisterwerken. Unter den Auspicien des Grossherzogs Pietro Leopoldo I. wurde die Akademie A. D. 1767 vollständig erneuert, mit neuen Statuten, Lehrkräften und Geldmitteln versehen und in ein umfangreiches Gebäude an demselben Platz verlegt, an welchem vor drei Jahrhunderten das Institut des Lorenzo de' Medici il Magnifico seine köstlichen Blüten trieb. Die moderne Accademia delle Belle Arti, deren vorzüglichste Zierden der Maler Pietro Benvenuti und der Kupferstecher Antonio Perfetti gewesen sind, liegt an der Südostecke des Markusplatzes, an der Mündung der Via Ricasoli, in dem rechten Winkel, welchen diese mit der Via della Sapienza bildet, die zur Piazza della Santissima Annunziata führt.

Der ebengenannte Professor Perfetti gab ein Sammelwerk heraus, das die Kunstschätze der florentiner Akademie zum Gegenstande hat. Diese Kunstschätze sind sehr bedeutend: die Sammlung ist nächst den Galerien der Uffizien und des Palastes Pitti die sehenswertheste zu Florenz, besonders wichtig für die Kenntniss der heimischen Schulen, auf welche sie sich beschränkt. Unter Pietro Leopoldo I. nur ein Museum von Gipsabgüssen, verwandelte sie sich erst neuerdings in eine Gemäldegalerie, indem sie die vielen Bilder aus den aufgehobenen Klöstern und Klosterkirchen übernahm, kostbare Denkmäler der toscanischen und der umbrischen Kunst aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Im Jahre 1873 erhielt sie noch eine Bildsäule von unschätzbarem Werth

[1]) Sie erheben unsern Geist von der Erde zum Himmel. Gemeint sind doch wohl die drei Bildenden Künste. Die Tradition, dass der Evangelist Lucas ein Maler war und die Madonna malte, eine Tradition, die ihn zum Patron der Malerakademien in Paris und Rom gemacht hat, ist bekannt: sie gründet sich auf die Autorität des Nicephorus, des Menologiums *Kaiser Basilius* vom Jahre 980 und anderer später Schriftsteller; keines dieser Zeugnisse ist historisch glaubwürdig, die Apostelgeschichte und die Episteln schweigen vollständig über einen Punkt, der doch ganz gewiss erwähnt werden würde.

hinzu: den David des Michelangelo, der bis dahin, ein Palladium der Freiheit, vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt war und den wir auf Seite 45 ff. besprochen haben. Das ewige Stehen im Freien ohne Kleider hatte die Gesundheit des jungen Riesen, der sich ohnehin in einer beständigen Spannung befindet, angegriffen, man musste daran denken, ihn unter Dach und Fach zu bringen, wenn er nicht draufgehen sollte. Professor Emilio de Fabris, der Schöpfer der neuen Domfassade, baute ihm demnach in der Akademie eine tempelartige Rotunde, eine neue *Tribuna*, die A. D. 1882 eröffnet wurde. Den Transport bewerkstelligte der Bildhauer Giovanni Dupré mittels hydraulischer Pressen, die aus der Officin der *Ferrovie Romane* hervorgegangen waren. Das Riesenkind, das 9000 kg wiegt und die Höhe der Dioskuren von Monte Cavallo in Rom (6 m) hat, ist in Florenz viel herumgeprescht worden. Das Licht der Welt erblickte es auf dem Domplatz, im Hofe der *Opera del Duomo*, denn die Statue war eigentlich für den Dom bestimmt. Dann wurde (A. D. 1504) beschlossen, sie an die Stelle der *Judith* auf der Piazza della Signoria zu setzen; damals leiteten die Brüder Sangallo den Transport, der vier volle Tage in Anspruch nahm und an den Transport des Obelisken von der Spina des vaticanischen Circus auf den Petersplatz erinnert, während die Aufrichtung in der Akademie den Mitteln nach mit der Aufrichtung der Nadel der Kleopatra auf dem Thames-Embankment verglichen werden kann (siehe *Rom in Wort und Bild* II, 271). Das Kunstwerk musste stark bewacht werden, weil Michelangelos Neider mit Steinen darnach warfen und sonst etwas darum gegeben hätten, wenn es zerbrochen wäre. Wir wollen nicht sagen, dass es Baccio Bandinelli gewesen sei, der während der Belagerung von Florenz von oben her einen Stein nach dem *David* warf und ihm den linken, mit der Schleuder bewehrten Arm zerschmetterte — die Splitter wurden später unter Cosimo I. von dem Maler Cecchino de' Salviati und Vasari wiederzusammengefügt. Es ist schwer, das Omen zu verkennen, das in diesem Vorfall lag. Von nun an hatte der Koloss, wie gesagt, nur noch von der Witterung zu leiden, deren in Florenz immerhin fühlbare Unbilden nach mehr als drei Jahrhunderten eine abermalige Uebersiedelung nothwendig machten.



David von Michelangelo in der Accademia delle Belle Arti.

Gehen wir jetzt in die Säle, um uns über die *Epoche della Pittura in Toscana* zu orientiren. Das Feld ist gross; wir müssen frisch ansetzen.

Die Gemäldesammlung der Kunstakademie.

Entwickelung der florentiner Malerei vom vierzehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert — Cimabue löst die Malerei aus den schematischen Fesseln des Ostens — sein Madonnenbild in der Akademie — Giotto, Cimabues Schüler — die Giottisten: Giovanni da Melano, Orcagna, Angelo Gaddi, Spinello Aretino und sein Schüler Bernardo Daddi, Nicola di Pietro und Lorenzo Monaco — die neue Phase im fünfzehnten Jahrhundert: Paolo Uccello und Masolino da Panicale — die drei Genies: Masaccio, Fra Filippo Lippi und Fra Giovanni da Fiesole — dem Fiesole geistesverwandte Maler — die umbrische Schule — der naive florentiner Realismus, der von Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandaio am reichsten ausgebildet wird — die naturalistische Bahn, auf der sich Luca Signorelli bewegt — das Künstlertriumvirat unter den Quattrocentisten: Giovanni Bellini, Pietro Perugino und Francesco Francia — sie sind wie die Morgenröthe, die den Sonnenaufgang verkündigt — Verrocchio und seine Schuler: Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci — das Hauptwerk Lorenzo di Credis — hinter jenen grossen Männern kommen die Riesen, die Cinquecentisten.

Bis in das dreizehnte Jahrhundert hat in der italienischen Kunst der byzantinische Stil geherrscht, wenigstens ist die grosse Aehnlichkeit zwischen frühmittelalterlichen Werken in Italien und byzantinischen Gemälden nicht zu verkennen. Ueberall die todte Einförmigkeit, die sich in der griechischen Kirche bis heute erhalten hat; dieselbe Starrheit, dasselbe altüberlieferte schematische Formengesetz. Man geht vielleicht zu weit, wenn man Mängel, welche für die Anfänge jeder Kunst charakteristisch sind, durchweg auf byzantinischen Einfluss schiebt — die strengkirchliche Bestimmung der Bilder, der altchristliche Ursprung, der Rückblick auf ältere Vorbilder konnte hier und dort das gleiche Resultat erzeugen. Jedenfalls besteht die Analogie zwischen den byzantinischen und den italienischen Kunstproducten, die beide unerfreulich sind. Einen Anfang zur Besserung und den zunächst nur leisen Versuch des selbständigen Schaffens machte in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts Giovanni Cimabue, der A. D. 1240 zu Florenz in der edlen Familie der *Cimabuoi Gualtieri* geboren wurde. Der Vater hatte ihn für die Wissenschaft bestimmt; sein Genius trieb ihn zur Malerei. Er lernte bei zwei Griechen, welche in Santa Maria Novella malten, und arbeitete mit ihnen: er machte sich ihre konventionelle Manier zu eigen, die auf Erfindung und Naturwahrheit wenig Anspruch erhob. Aber bald ging er über sie hinaus. Er brachte das Grossartige, das der alten Tradition zu Grunde lag, zur Geltung, und innerhalb der einfachen Typen, die ihm vorlagen, entwickelte er eine bis dahin unbekannte Milde und Geschmeidigkeit des Stils. Zugleich wusste er seinen Darstellungen die Andeutung eines individuellen Lebensgefühls, eines natürlichen Affects zu geben. Seine (1) Madonna, die im zweiten Saale der Galerie jenseit der Thüre hängt, verleugnet diesen Fortschritt nicht, obgleich das byzantinische Element noch überwiegend scheint. Eine Madonna mit acht Engeln auf Goldgrund, unten vier Propheten. Sie ist nicht so berühmt wie die Madonna in Santa Maria Novella, die einen solchen Sturm der Begeisterung erweckte, dass er heute noch über den *Borgo Allegri* braust; gleichwohl als Composition fast vorzuziehen, edel und feierlich. Uebrigens werden beide Madonnenbilder, gleich einem dritten im Louvre zu Paris, dem Cimabue nur auf die Autorität Vasaris hin zugeschrieben, urkundlich beglaubigt ist von seinen Werken nur eins, ein Mosaikbild des thronenden Heilandes und des Evangelisten Johannes in der Chornische des Doms zu Pisa.

Cimabue war ein Zeitgenosse Dantes, der, fünfundzwanzig Jahre jünger, den Heiland der italienischen Malerei nicht blos überlebte, sondern es auch erlebte, dass sein Licht von anderen, neuaufgegangenen Sonnen überschienen ward. Er erwähnt ihn bekanntlich in der *Göttlichen Komödie:*

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura[1]).

Giotto, der wiederum eine neue Entwickelung der italienischen Malerei begründete, war

[1]) *Cimabue glaubte in der Malerei das Prä zu haben; jetzt spricht man von niemand als von Giotto, sodass er jenes Ruf verdunkelt.* Giotto war mit Dante selbst befreundet, er malte den Dichter in der Magdalenenkapelle der Wohnung des Podesta, wir werden das Porträt im Bargello finden.

ein Schüler Cimabue's. Der grosse Meister, dessen Bekanntschaft wir schon beim Dome machten, erweiterte den vorgeschriebenen Kreis der Kunstaufgaben durch neue Beziehungen und bediente sich anstatt der herkömmlichen, von der Kirche geheiligten Formen einer eigenen, schon realistischen Ausdrucksweise. Zugleich änderte er in der Technik: er erfand die Temperamalerei, das heisst, er mischte die Farben mit Eigelb und Pergamentleim, wodurch seine Tafelbilder ein weit helleres, freundlicheres Ansehen bekamen als die der älteren Maler, welche beim Farbenmischen ein zähes, nachdunkelndes Bindemittel brauchten. Giotto's Einfluss auf seine Zeitgenossen war ein durchgreifender, und alle Maler des XIV. Jahrhunderts sind von seinem Stil berührt, von seiner Art zu schildern mitfortgerissen: die Individualität brach durch. Seine Hauptschüler waren Taddeo Gaddi und Giotto di Stefano, genannt *Giottino*; von den Vielen, die in seiner Weise arbeiteten, wollen wir hier nur den Orcagna, den Spinello Aretino und den Camaldulenser Lorenzo Monaco namhaft machen, der ziemlich weit ins XV. Jahrhundert hinüberreicht. Als Probe dieser Schule und dieser Periode bringen wir ein schönes, dreitheiliges Altarbild von Bernardo Daddi, der ein Schüler des ebengenannten Spinello Aretino und ein nicht unbedeutender Maler der florentiner Schule war, nämlich das Bild, welches (2) eine Vision des heiligen Bernhard von Clairvaux darstellt. Bernardo Daddi wurde zu Arezzo, der Wiege so vieler grosser Männer, geboren und starb A. D. 1380.

Der heilige Bernhard stand mit der Mutter Gottes, an deren Brust er gelegen, mit der er sich zu Speier gegrüsst, der er sogar Schweigen geboten haben soll, weil *mulier taceat in ecclesia*, auf sehr vertrautem Fusse: unzählige Legenden wissen davon zu melden. Die bekannteste ist wohl die, welche den Lectionen der Kirche von Fontaines entnommen ist — er habe einst in stiller Nacht in der Kirche seines Klosters singen gehört. Er ging in die Kirche, um zu sehen, was es gebe. Da erblickte er die allerseligste Jungfrau, umgeben von Engeln, welche das *Salve Regina Misericordiae* sangen. Sanct Bernhard behielt den Gesang im Herzen, schrieb ihn des andern Tages auf und sandte ihn an den Papst Eugen III., der ihn in der katholischen Kirche einführte. Das ist freilich eine völlig unglaubwürdige Version, denn das *Salve Regina* hat wahrscheinlich den Petrus Compostella oder den Hermannus Contractus zum Verfasser; nur soviel scheint daran wahr zu sein, dass der heilige Bernhard einst im Dom zu Speier, wo er den Kreuzzug predigte, beim Eintritt niederkniete und rief: *O clemens*, dann ein wenig weiter ging, abermals niederkniete und rief: *o pia*, endlich wiederum weiter ging, zum drittenmal niederkniete und schloss: *o dulcis Virgo Maria* — und dass diese Worte hernachmals dem *Salve Regina* beigefügt wurden. Nichtsdestoweniger hat Bernardo Daddi wohl diese Legende im Auge gehabt, als er den heiligen Bernhard an einem Pulte knien und schreiben und ihm die heilige Jungfrau mit zwei Engeln segnend erscheinen liess; denn sollte es blos eine Scene sein, wie die im Kloster Affligheni bei Brüssel, wo der Heilige ein Bild der Mutter Gottes mit den Worten grüsste: *Ave Maria!* und von dem Bilde die Antwort erhielt: *Ave, Bernarde!* — so hatte er nichts niederzuschreiben. Eher könnte man es im allgemeinen für eine Erscheinung der heiligen Jungfrau nehmen, die dem letzten Kirchenvater, dem *Doctor Ecclesiae* während seiner Arbeiten zu theil ward, wie sie Fra Bartolomeo auf einem andern Bilde der Akademie gemalt hat. Der Schauplatz, der innerhalb eines Fünfecks von einem weiten Bogen umschrieben ist und der wohl gleichfalls der Vision angehört, scheint ein Garten; hinter dem heiligen Bernhard stehen zwei Cisterciensermönche. Oben, in dem Medaillon, welches den Raum zwischen dem Scheitel des Bogens und der Spitze des Fünfecks ausfüllt, ein segnender Christus.

Die beiden ebenfalls fünfeckigen, aber ein wenig niedrigeren Flügel des Triptychons haben mit dem Hauptfünfeck je eine Seite gemein: es entstehen demnach vier Seiten, die unten zierlich gewundene Säulen bilden. Sie enthalten in je zwei kleineren Halbbogen je zwei Heiligenfiguren. Rechts sieht man den heiligen Märtyrer Quintinus, welcher der Stadt St. Quentin im Departement

31

Aisne den Namen gegeben hat und zu Amiens als Patron und Apostel verehrt wird: er ist durch die Märtyrerpalme und zwei grosse Nägel charakterisirt, weil ihm solche bei seinem Martyrium in die Schultern und in den Kopf geschlagen worden sind, sie fanden sich, als der heilige Bischof Eligius A. D. 641 seine Reliquien zu St. Quentin feierlich erhob, unter seinen Gebeinen († 31. October A. D. 287) — und den heiligen Einsiedler Galganus, der in einem Dorfe bei Siena geboren ward und den Gott durch ein Wunder der Gnade zu sich rief: als er einst zu seiner Verlobten ritt, wollte sein Pferd nicht vorwärts: er befragte den Himmel, indem er seinen Degen in den Felsen stiess; der Degen drang fast bis zum Hefte in den Stein ein. Das war ihm ein Zeichen, dass ihn Gott hier festhalten wolle, und der stolze Ritter lebte von nun an als Einsiedler auf dem Monte Siepi in der Provinz Siena († 3. Dezember A. D. 1181). Beide Heilige sind als jugendliche Helden dargestellt, in dem Medaillon in der Spitze des Dreiecks sieht man die heilige Jungfrau mit einem Buche sitzen, in welchem sie den Jesaias aufgeschlagen hat, wie sie vom Engel Gabriel, in dem entsprechenden Medaillon links, die Verkündigung empfängt. Auf der linken Seite sieht man den heiligen Abt Benedictus, den Stifter des Benedictinerordens und Patriarchen der Mönche des Abendlandes, dessen Regel die Cistercienser oder die Bernhardiner mit peinlicher Gewissenhaftigkeit folgten; er ist durch den Krummstab und durch den Kelch charakterisirt, der die Form eines Champagnerglases hat, daran erinnernd, dass ihn einst die Mönche von Vicovaro vergiften wollten, das Glas aber sprang, als er das heilige Kreuzeszeichen darüber machte († 21. März A. D. 543) — und den heiligen Cyrillus, Patriarchen von Alexandrien, der, zur Erinnerung an die allgemeine Synode zu Ephesus, deren Vorsitz er führte und auf welcher Maria für die wahre Mutter Gottes erklärt ward, häufig mit einem Buche dargestellt wird, in welches er das Wort θεοτόκος, die Gottesgebärerin, schreibt. Vielleicht ist die Rückseite des Buchs deshalb mit einem Stern geschmückt, der einem zweiten Sterne rechts von der Mutter Gottes entspricht. Die beiden letztgenannten Heiligen sind ernste und würdige, dabei überaus charakteristische Gestalten, wie denn auf dem reizenden Bilde alles aufs sorgfältigste individualisirt ist.

Im XV. Jahrhundert trat die italienische Malerei abermals in eine neue Phase: man begann die Formen naturgemässer durchzubilden und suchte die Darstellungsmittel geläufiger zu machen. Die ersten Schritte hierzu geschahen in Florenz durch Paolo Uccelli und Masolino da Panicale, die beide Vorläufer des hochbegabten Masaccio aus Castel San Giovanni im oberen Arnothale waren: von jenem lernte er die Perspective, von diesem die Freskomalerei. *Masaccio* ist eine pejorative Form von *Maso*, gewählt, weil der Mann gar nichts auf sich hielt, und dies eine Aphäresis von *Tommaso*; der Maler hiess eigentlich *Tommaso Guidi*. Er ertheilte nicht nur den Gegenständen durch massenhaftere Auffassung und stärkere Schattengebung mehr Rundung und förderte die Kunst der Gruppirung, sondern emancipirte sich auch völlig von der typischen Strenge des frühen Mittelalters und stellte die Menschengestalt um ihrer eignen Schönheit willen dar. Und wie in der Modellirung des Nackten, so begründete Masaccio auch für die Drapirung einen neuen Stil, indem er dieselbe mehr den Körperformen folgen liess. Daher waren seine Werke, die vollkommensten der Zeit, für alle späteren Florentiner, ja für Raffael, und Michelangelo massgebend und lehrreich, sie wurden das ganze XVI. Jahrhundert über wie klassische Vorbilder studirt; und mit Recht sagt Annibale Caro von ihm:

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari:
L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto. Insegni il Buonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari.[1])

Sein Ruhm gründet sich hauptsächlich auf die Fresken in der Karmeliterkirche, die wir

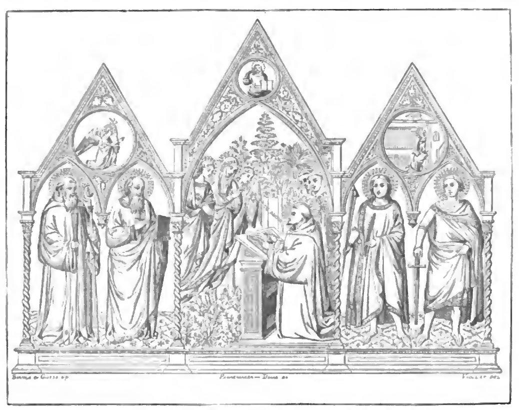
[1]) Ich malte, und meine Malerei war der Wirklichkeit gleich; ich gab ihr Ausdruck, Leben und Bewegung, ich gab ihr Affekt. Michelangelo Buonarroti mag alle Anderen lehren und von mir allein lernen.



Sancta Anna und die Mutter Gottes. Gemälde von Masaccio.
In der Accademia delle Belle Arti.

später kennen lernen werden, die kleineren Erzeugnisse des grossen Künstlers sind meist verloren; doch besitzt die florentiner Kunstakademie ein interessantes, a tempera gemaltes Bild von ihm, welches, wie die Worte im Nimbus des oberen Kopfes besagen, (3) die Mutter und Grossmutter Gottes, *Nostra Donna in grembo a Sant' Anna col figliuolo in collo*, darstellt und das wir umstehend reproduciren.

Die Figur der heiligen Anna stammt aus den apokryphen Evangelien. Sie war aus Bethlehem gebürtig und mit einem gewissen Joachim in Nazareth verheirathet, aber zwanzig Jahre lang unfruchtbar. Deshalb liess der Hohepriester Ruben den gottesfürchtigen Mann, als er am Fest der Tempelweihe seine Opfergaben darbrachte, hart an: er sei nicht würdig zu opfern, da er



Vision des St. Bernhard. Gemälde von Bernardo Daddi in der Accademia delle Belle Arti.

keine Nachkommen in Israel habe. Tiefbeschämt ging Joachim zu den Hirten in die Berge, wo er vierzig Tage und vierzig Nächte fastete und betete, aber durch einen Engel getröstet ward. Inzwischen sass seine Frau traurig zu Hause und musste sich gefallen lassen, dass sie von ihrer eignen Magd Judith verspottet ward, weil sie nicht Mutter in Israel sei. Sie ging in den Garten und setzte sich unter einen Lorbeerbaum — da war das Nest eines Sperlingspaares drauf; und sie fing abermals an zu weinen, dass sie es nicht einmal so gut habe wie die Vögel. Aber derselbe Engel, der ihrem Manne erschienen war, stand plötzlich vor ihr und verkündigte ihr ein Kind, und dazu ein weltberühmtes Kind. Zugleich bedeutete er sie, nach Jerusalem ans Goldne Thor zu gehn, wo sie ihren Joachim treffen werde. Wirklich sahen sich die beiden Eheleute hier wieder, Anna fiel ihrem Gatten um den Hals — es ist oft behauptet worden, sie habe bei dem

des Judas von der fünften Tafel vor. Die darüber und darunter geschriebenen Bibelstellen: ET APPENDERUNT MERCEDEM MEAM TRIGINTA ARGENTEOS — und sie wogen dar, wie viel ich galt, dreissig Silberlinge (Sacharja XI, 12); und ET AIT ILLIS: QUID VULTIS MIHI DARE, ET EGO VOBIS EUM TRADAM? AT ILLI CONSTITUERUNT EI TRIGINTA ARGENTEOS — und sprach: Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verrathen. Und sie boten ihm dreissig Silberlinge (Evangelium Matthäi XXVI, 15) — versetzen uns sofort in die Situation, an welcher uns der Nimbus um das Haupt des Judas Ischariot nicht irre machen darf, denn dieses Attribut kommt ihm zu, weil er noch ein Apostel und der Zwölfen einer ist, ja, es macht die Scene nur noch ergreifender. Wir wollen die Hypothese, wonach der ganze Verrath in einem andern Licht erscheint und den Judas nicht die verhältnissmässig geringe Summe von 30 Silbersekeln = 60 Mark, sondern die Aussicht bestochen hat, die Aufrichtung des Messiasreiches zu beschleunigen, nicht zu Hilfe nehmen. Das griechische Menologium giebt den Nimbus sogar Herodes. Bemerkenswerth sind die sprechenden Mienen und Geberden des hohen Raths — wie der alte Makler links ahnungsvoll, erschaudernd die Hände faltet — der ihm zugewandte Jüngling, vielleicht Nikodemus, betrübt, scheinbar weinend die Hände erhebt — der Hohepriester Kaiphas in der Mitte dem vorwurfsvollen Blick und dem bedeutungsvoll ausgestreckten Zeigefinger des barhäuptigen Joseph von Arimathia begegnet — rechts der bartlose Rabbi, der wie eine alte Frau aussieht, sorgenvoll die Zeigefinger in der Schwebe hält, als ob es noch nicht recht klappe, während ihn sein bocksbärtiger Nebenmann mit aufgehobner Hand beschwichtigt. Wir glauben die sechste Vorstellung des Oberammergauer Passionsspiels zu erleben.

Das durch alle Werke Fiesole's hindurchschimmernde innige religiöse Gefühl findet man modificirt auch bei seinen Zeitgenossen, bei Gentile da Fabriano, Taddeo di Bartolo und den Malern der Umbrischen Schule wieder; übrigens ging die allgemeine Richtung der Malerei vielmehr auf ein liebevolles Erfassen der Natur und die Vervollkommnung der Technik, zunächst auf die Erlernung der niederländischen Oelmalerei. Lebenswahrheit wie im *Heliand*, wo der Dichter Christus zu einem sächsischen Fürsten und seine Jünger zu seinen Gefolgsleuten machte, war die Losung. Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandaio bildeten einen naiven Realismus aus, der ohne viel Skrupel Wirklichkeit und Gegenwart abspiegelte und den disparatesten Stoffen gleichsam unterschob, mochten diese so heilig und so entfernt sein, wie nur immer möglich. Die Physiognomien, die Kostüme, die Landschaften des XV. Jahrhunderts wurden schlankweg ins Hebräische übersetzt, geradeso wie wenn die Bauern von Oberammergau bei dem Passionsspiel auch noch in der oberbayrischen Tracht erscheinen wollten. Sie nahmen sich nicht Jesu Wandel zum Vorbild, im Gegentheil, Jesus musste sich die Herren Italiener zum Vorbild nehmen. Derselbe Realismus führte aber auch dazu, die Natur selbst mit aller Treue und der Wirklichkeit entsprechend darzustellen: man studirte das Nackte, man trieb Anatomie, man wollte, dass jeder Muskel und jedes Gelenk so richtig sei, wie in einem anatomischen Präparat. Darauf richteten Andrea dal Castagno, Antonio Pollaiuolo und Andrea Verrocchio ihr Augenmerk; vor allen Luca Signorelli, der sich auf dieser naturalistischen Bahn am freiesten und glücklichsten bewegte. Sein feines Naturverständniss würde noch stärker wirken, hätte er mehr Farbensinn besessen; die Erhabenheit seines Stils macht ihn zum Vorgänger Michelangelo's. Er war einer der grossen Maler von der florentiner Schule, geboren und gestorben in der alten etruskischen Stadt Cortona — als er todt war, sang ein Dichter, Cortona solle weinen und trauern, weil sein Licht verloschen sei, und die Malerei solle stromweis Thränen vergiessen, weil sie ohne ihn nichts vermöge:

Pianga Cortona omai, vestasi oscura,
Chè estinti son del Signorelli i lumi;
E Tu, Pittura, fa degli occhi fiumi,
Chè resti senza lei debile e scura;

im Dom zu Cortona findet sich auch sein bestes Tafelbild: *Christus, der den Zwölfen das*

Abendmahl reicht, und Judas, der die Hostie in seine Geldtasche steckt. Die Akademie besitzt mehrere Bilder von ihm, darunter eins vom Jahre 1490, die Mutter Gottes auf dem Thron in grosser, herber Manier darstellend (6). Ave Maria gratia plena! — Sie bildet den Mittelpunkt des Gemäldes: über ihr die Dreifaltigkeit in einer Engelglorie, Christus am Kreuze hängend — zu ihrer Linken der Erzengel Gabriel mit dem Lilienstengel; zu ihrer Rechten der Erzengel Michael, der ritterliche Engel, der Oberfeldherr und Fahnenträger der guten Engel, in der linken Hand die Wage, auf welcher er am Tage des Weltgerichts die Seelen der Gestorbenen wägt — links unter ihr, bartlos und im bischöflichen Ornat, lesend und schreibend, der heilige Augustinus; rechts unter ihr, bärtig, ebenfalls im bischöflichen Ornate, der heilige Athanasius von Alexandrien, der unermüdliche Verfechter der vollen Wesensgleichheit des Sohnes mit dem Vater; er hat auch ein Buch auf dem Schoose, blickt aber von demselben gottselig zum Jesuskinde auf, welches auf den heiligen Augustinus weist, als wollte es sagen: *der ist in seine Schreibereien so vertieft, dass er mich nicht sieht.* Beide Bischöfe verdanken ihre Zulassung wohl ihrer Polemik gegen die Arianer und ihrem Nachdenken über das Geheimniss der heiligen Dreifaltigkeit. Die Darstellung des heiligen Athanasius entspricht vollkommen dem Bilde, das die griechischen Menäen von ihm entwerfen — *erat mediocri statura corporis, modeste latus et incurvus, grato aspectu, decenti calvitie, adunco naso, barba non admodum promissa, sed diffusa et genas vestiente, ore brevi et quasi inciso, non omnino cano capite, nec pure albo, sed subflavo;* der heilige Augustinus dagegen hat ein zu feistes Gesicht für diesen Feuergeist.



Thronende Mutter Gottes, Gemälde von Luca Signorelli in der Accademia delle Belle Arti.

Drei Maler, die offenbar verwandt sind, gleichsam einen gemeinsamen Familienzug haben, nehmen eine eigenthümliche Stellung unter den Quattrocentisten ein und bilden sozusagen ein Künstlertriumvirat: Giovanni Bellini, das Haupt der ältern Venetianischen Schule, Francesco Francia, der Meister von Bologna, und Pietro Perugino, der Hauptmeister der Umbrischen Schule, der Lehrer Raffaels. Diese Schule ist durch ihre zarte Anmuth und einen gewissen schwärmerisch-sehnsüchtigen Ausdruck ausgezeichnet; und so sind auch Pietro Perugino's Gemälde, wenigstens die aus seiner besten Zeit, gross und einfach komponirt, die Stellungen voll Grazie, die freilich bisweilen in Geziertheit ausartet, die Züge rein und holdselig, die Farben oft tief und glühend. Die (7) Pietà in der Akademie stammt schon aus der besseren Zeit, nämlich aus A. D. 1493, wo Pietro Perugino 47 Jahre alt war. Er malte sie für die Kirche San Giusto alle Mura, welche zum Kloster der Jesuaten oder der *Gesuati* gehörte: so hiess ein Orden, welchen der selige Johannes

Columbinus A. D. 1366 zu Siena gestiftet hatte, er hiess deshalb so, weil der Selige mit seinen Genossen auf einer Reise von Siena nach Viterbo immer rief: *Evviva Gesù! Lodato sia Gesù!* — Perugino hatte in demselben Kloster auch noch ein anderes Altarbild, *Christus im Garten Gethsemane und die schlafenden Apostel*, gemalt und die Wände der Kreuzgänge mit Fresken bedeckt. Die letzteren gingen im October des Jahres 1529 beim Anrücken der kaiserlich-päpstlichen Truppen mit dem Kloster in Flammen auf; die beiden Tafelbilder wurden gerettet und in die Kirche der *Calza* bei dem Thore San Pier Gattolini, neuerdings in die Akademie gebracht, wo sie gestochen worden sind. Die *Pietà* stellt wie gewöhnlich die tiefgebeugte Maria dar, wie sie ihren Sohn als Leichnam auf dem Schoose hat. Vier Figuren stehen um sie herum, Joseph von Arimathia, Maria Magdalena und so weiter. Perugino wiederholte diese Komposition mit einigen Abänderungen auf einer andern Tafel, die im vorigen Jahrhundert im Besitz des Herzogs von Orleans in Frankreich war, ein Stich davon findet sich in dem ersten Bande des sogenannten *Cabinet de Crozat* (Paris, 1729). In derselben Sammlung ist auch ein Facsimile der ersten Skizze, die Perugino zu dem Bilde gemacht hatte und die aus dem Kabinet des Grafen Malvasia in das Crozats übergegangen war. Nach dem Tode des Herzogs Philipp von Orleans kam das Gemälde nach England, wo es jetzt noch ist.



Geburt Christi, Gemälde von Lorenzo di Credi in der Accademia delle Belle Arti.

Bis dahin war Pietro Perugino in Florenz nicht auf Rosen gebettet gewesen. Er hatte sich in die Schule Andrea del Verrocchio's begeben und arbeitete Tag und Nacht, um nicht unterzugehn. Dieser Verrocchio, zugleich Bildhauer und Maler, hatte zwei jüngere Schüler, die später berühmt werden sollten: Leonardo da Vinci und seinen Liebling, Lorenzo di Credi; auf den letzteren, dessen Bekanntschaft wir bereits oben (S. 81) machten, übte sowohl Leonardo da Vinci, der drei Jahre, als auch Pietro Perugino, der neun Jahre älter war, einen entschiedenen Einfluss. Lorenzo di Credi hiess eigentlich Lorenzo Sciarpelloni und erhielt den Beinamen, unter dem er bekannt ist, von seinem ersten Lehrer, einem florentiner Goldschmied. Er wurde ein ausgezeichneter Maler; Madonnenbilder und Heilige Familien verstand er mit Anmuth und Lieblichkeit in lichter Färbung auszuführen. Seine (8) Geburt Christi, *la Nascita di Gesù Cristo*, einst im Kloster Santa Chiara und gegenwärtig in unserer Galerie, ist eins der besten Stücke dieser bewunderungswürdigen Sammlung — ein grosses, ausdrucksvolles, bis auf das kleinste Pflänzchen vortrefflich ausgeführtes Bild, welches die Weise des Perugino mit der freieren Richtung der Florentiner glücklich verbindet. Das göttliche Kind liegt im Freien auf einer Schütte Stroh, über die ein weisses Laken geschlagen ist: die Lage und die Geberde sind ganz die von dem Rundbild in den Uffizien. Um diesen Mittelpunkt ist die Komposition symmetrisch

herumgelegt. Rechts kniet vor ihm anbetend die Madonna zwischen zwei lichten Engeln, während zwei andere Engel, gleichfalls anbetend, aber heilige Gedanken unter einander austauschend, dahinterstehn und Vater Joseph, auf seinen Stab gestützt, nachdenklich, doch gottergeben auf das Adoptivsöhnchen herniedersieht. Links, hinter dem Kinde, Johannes der Täufer mit dem Lamm im Busen, eine schöne Jünglingsfigur, nur um sechzehn Jahre zu alt, und zwei anbetende Hirten mit einem Korbe, redliche, schlichte Männer, in deren Gesichtern kein Falsch ist. Bei drei Figuren drückt die Haltung der Hände Ueberraschung und frommes Staunen aus, zwei Figuren falten die Hände im Gebet, eine Figur schlägt beide Arme über einander, wie der Türke, wenn er grüsst. Im Hintergrund verfallendes Mauerwerk, durch das Fenster erblickt man am Fusse eines Berges Bethlehem.

Hiermit verlassen wir die Gallerie in der Akademie der Schönen Künste. Schon der eben erwähnte Name Leonardo da Vinci mahnt uns, dass hinter den Quattrocentisten die noch viel grösseren Cinquecentisten kommen, und auf dieses gewaltige *Cinquecento*, das *Fünfzehnhundert*, lässt sich unsere Sammlung, die wie gesagt am wichtigsten für die Kenntniss der florentiner Malerei im XV. Jahrhundert, das heisst, im *Vierzehnhundert* ist, weiter nicht ein, obgleich sie Sachen von Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli und Andrea del Sarto besitzt. Man thäte wohl, dieser unbequemen und widerspruchsvollen Bezeichnung des laufenden Jahrhunderts ein Ende zu machen, da sie nur irreführt.

Fünfte Gruppe.

Ein anderes Dominikanerkloster.

Santa Maria Novella und der alte Kapitelsaal.

Der Borgo Allegri und die Madonna des Cimabue — die ersten Dominikaner in Florenz — Beatus Johannes Salernitanus — die alte und die neue Marienkirche — der Chor und die Kapellen — die Fresken der besten älteren florentiner Meister — die Werke von Andrea Orcagna und Domenico Ghirlandaio — das Leben der Maria und die Geschichte Johannis des Täufers — das Jüngste Gericht und das Paradies — die Fresken in der sogenannten *Cappella degli Spagnuoli*, dem ehemaligen Kapitelsaal des Klosters — die Streitende und die Triumphirende Kirche — Domini Canes — Füchse und Wölfe — ein Besuch in der Apotheke des Klosters: der Alkermes und die Veilchenwurzel — die Rucellai und die Orseille — die *Via degli Avelli*.

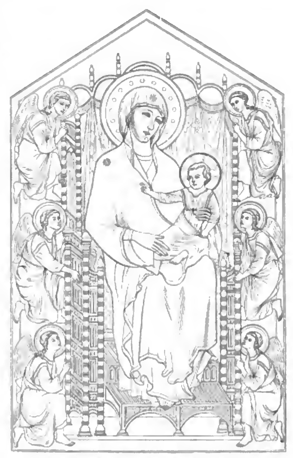
I.

Wir kehren zu Cimabue zurück, den wir in der durchwanderten Galerie zuerst getroffen haben. Von seiner Madonna datirte man die Entwickelung der florentiner Kunst, ja, der ganzen italienischen Malerei; und zwar nicht von der Madonna, die in der Kunstakademie hängt, sondern von einer andern. Als Cimabue um das Jahr 1279 von Assisi nach Florenz zurückgekehrt war, musste er für die neue Kirche der Dominikaner, Santa Maria Novella, ein Altarbild malen; das war die fünfeckige Tafel, die gegenwärtig in einer Kapelle der gedachten Kirche hängt. Es ist alterthümlich und feierlich. Die Mutter Gottes, eine noch etwas hagere und gezierte, aber nicht unschöne Frau mit einer bedeutenden Nase, grossen Augen und langen, schmalen Händen, eine interessante und vornehme, etwas melancholische Erscheinung, sitzt in einem blauen Gewande, das in breiten Falten niedergeht, um das Haupt einen reichen Nimbus und ausserdem auf der Kapuze und auf der rechten Schulter mit zwei Sternen geschmückt, in milder Ruhe auf einem kostbaren, kunstvoll geschnitzten Throne, die Füsse auf dem Schemel, und hält das Jesuskind, das alte Züge hat und die rechte Hand



S. Maria Novella.

segnend erhebt oder mit ihr auf den einen Stern hindeutet, auf ihrem Schoosse. Rechts und links je drei kniende Engel von hoher Anmuth, die Hälse etwas lang; der Hintergrund ist Goldgrund. Der eine Stern soll vielleicht denjenigen bedeuten, welchen die Weisen im Morgenlande sahen; wir fanden einen solchen auch oben bei der *Vision des heiligen Bernhard*, ebenfalls auf der rechten Schulter der Madonna, und man erinnere sich an das Wandgemälde in den Katakomben der heiligen Priscilla, vergleiche *Rom in Wort und Bild* I, S. 177. Der Rahmen ist mit dreissig Medaillons, welche Halbfiguren von Heiligen auf Goldgrund enthalten, und herrlichem Laubwerk darum herum geschmückt. Nun dieses Bild rief, auch wegen des bis dahin unerhörten Umfangs, unter den Florentinern einen Sturm der Begeisterung hervor: es wurde vom Haus des Cimabue, das zwischen Santa Croce und Sant' Ambrogio gelegen war, in Procession, unter dem Schalle von Trompeten nach der Kirche getragen, der Maler bezog nicht blos ein königliches Honorar, er hatte auch, wie Dante sagt, von diesem Augenblicke an *lo campo*. Der religiöse Sinn war Schönheitssinn, die Kunst machte die Feste in der Republik Florenz. So gross war der Enthusiasmus, dass noch kurz darauf Karl I. von Anjou, der König von Neapel und Sizilien und der jeweilige Herr von ganz Italien, unter lautem Jubel in die Kirche zu der Madonna Cimabue's begleitet ward und dass jene Gegend der Stadt von da ab *Borgo Allegri*, gleichsam die *fröhliche Vorstadt*, hiess, ein Name, den eine Strasse hinter Santa Croce jetzt noch führt.


Madonna von Cimabue in S. Maria Novella.

Was war denn das nun für eine neue Dominikanerkirche, die das herrliche Bild erhielt und die nachgerade eine neue, grossartige Galerie von alten Gemälden darstellt? — O, wir haben hier seinerzeit (S. 13) den Petrus Martyr predigen hören, sie ist überhaupt unsere erste Liebe, denn der malerische Glockenthurm und der Chor fiel uns schon auf, als wir vom Bahnhof kamen. Das Dominikanerkloster von Santa Maria Novella ist als solches um zwei Jahrhunderte älter als das Markuskloster. A. D. 1215 war der Predigerorden gestiftet, A. D. 1216 bestätigt worden; es ist erstaunlich, wie schnell sich derselbe nach allen Ländern verbreitete. A. D. 1220 hielt der heilige Dominicus zu Bologna das erste Generalkapitel ab, da kam der reiche Florentiner Deusdedit zu ihm. Der Mann baute eben in Ripoli bei Florenz ein Kloster und suchte um Ordensleute für seine Stiftung nach. Der heilige Ordensstifter sandte zwölf Brüder mit dem seligen Johannes aus Salerno als Vorsteher nach Ripoli. Da die Bürgerschaft von Florenz den frommen, eifrigen Männern sehr zugethan war und dieselben näher haben wollte, ward ihnen in der Stadt selbst bei San Pancrazio eine neue Wohnstätte gewährt. Hier hatte

der selige Johannes die Freude, den heiligen Dominicus selber zu empfangen: er blieb einige Zeitlang und predigte gewaltig in verschiedenen Kirchen. Aber schon trieben die *Patarini* in Florenz ihr Wesen. Die Gegner brachten es dahin, dass der selige Johannes mit den Seinigen von San Pancrazio nach San Paolo weichen musste. Da wurde ihm von einem Priester namens Foresius die alte Kirche *Santa Maria tra le Vigne* angeboten, die er dankbar annahm. Nachdem er durch höhere Vermittelung einige Grundstücke dazu erhalten, zog er nun (31. October A. D. 1221) mit seinen Brüdern zum vierten Male ein, und hier, an der alten Marienkirche, die von jetzt ab die neue, Santa Maria Novella hiess, fanden sie endlich ein bleibendes Heim. *Santa Maria Novella* wird in Florenz von *Santa Maria Nuova* unterschieden; letzteres ist ein Hospital, das der Vater von Dante's Beatrice gestiftet hat. Siebenundfünfzig Jahre später, am 18. October 1278, als der selige Johannes lange todt war, wurde der Grundstein zu einer neuen Kirche gelegt; die Baumeister waren zwei Laienbrüder des Klosters, Fra Ristoro aus Florenz und Fra Giovanni aus Campi, denen Baldinucci noch Fra Sisto hinzufügt, alles Schüler oder Nachahmer des Arnolfo di Lapo. Im folgenden Jahrhundert richteten die Dominikaner ihr neues Gotteshaus, und nun entstand auch das Kloster und der Kirchthurm, der 68 m hoch ist und die Obeliskenform hat, die dem Glockenthurm des Doms gegeben werden sollte. A. D. 1357, unter dem Prior Fra Jacopo Passavanti, war die Kirche von einem vierten Laienbruder, Fra Jacopo Talenti aus Nipozzano, in toscanisch-gothischem Stil vollendet worden, am 8. September 1420 wurde sie vom Papst Martin V. eingeweiht; einige Jahrzehnte später die schön incrustirte Marmorfassade, bisher die einzige fertige in Florenz, nebst dem prächtigen Hauptportale nach Zeichnungen des Leon Battista Alberti ausgeführt. Diese Fassade (an welcher der Dominikaner Ignazio Danti, ein guter Mathematiker, unter dem Grossherzog Cosimo I. einen marmornen Quadranten, einen Mittags- und einen Aequinoctialkreis angebracht hat) war ein Geschenk des Florentiners Giovanni di Paolo Rucellai, wie ihn die Inschrift des Frieses nennt: JOANNES ORICELLARIUS PAULI FILIUS. MCCCCLXX. Die *Rucellai* oder *Oricellai*, welche an ihrem eignen Palaste eine Fassade von Alberti hatten, waren eine vornehme florentiner Familie, welcher die Stadt die Orseilleflechte und das Geheimniss der Orseillefärberei verdankt: um das Jahr 1200 hatte sie Nardo Rucellai aus dem Orient mitgebracht. Er zog die Flechte, die eben nach ihm benannt ist, in den berühmten *Orti Oricellari* in der Nähe unserer Kirche, nach den Cascinen zu, zwischen der Via della Scala und der Via del Palazzuolo, und förderte dadurch die Woll- und Seidenmanufactur. Die Familie besitzt gleich den Strozzi und anderen in Santa Maria Novella eine eigne Kapelle, die Cappella Rucellai, in derselben hängt eben die Madonna von Cimabue, das herrliche Werk, das um 1279 mit Pomp in die neugegründete Kirche getragen ward, daher man sie auch *la Madonna de' Rucellai* nennt.

II.

Cimabue ist nicht der Einzige gewesen, der für dieses grosse Gotteshaus eines Bettelordens gemalt hat; vielmehr enthält Santa Maria Novella ein gutes Stück florentiner Kunstgeschichte. Sie war die Lieblingskirche Michelangelo's, er pflegte sie seine Braut zu nennen. Ein Meisterwerk der Architektur, ist sie mit den seltensten Gemälden und ausgezeichneten Sachen in Bronze und in Marmor geschmückt — vor hundert Jahren, A. D. 1790, hat ein Mönch des Klosters, der Padre Vincenzio Fineschi, ein Buch herausgegeben, *il Forestiero istruito in S. M. Novella*, worin er nachweist, dass hier die Werke von 105 berühmten Künstlern aufbewahrt werden. Zwar ist seitdem noch manches hinzugekommen, aber wir haben schon genug, im Gegentheil, wir könnten ihm ruhig noch ein paar Jahrhunderte schenken: die ältesten Sachen sind die interessanten und die guten. Die Fresken aus dem XIV. und XV. Jahrhundert, die hier in grosser Folge vorüberziehen und uns in die damaligen Vorstellungskreise die merkwürdigsten

Einblicke gewähren. Die ganze Welt ist in diesem Kloster gemalt — das grosse christliche Weltgedicht, das mit der Schöpfung beginnt und mit dem Weltgerichte schliesst, dieses ewige Thema des gläubigen Mittelalters, wird hier gesungen wie in der Sixtinischen Kapelle: der alte Kreuzgang, das sogenannte *Chiostro Verde*, hat die abgedroschenen Geschichten der Genesis (von Paolo Uccelli, A. D. 1446), die *Cappella Strozzi* das Weltgericht, das Paradies und die Hölle in figurenreichen, grossartigen Darstellungen (von Andrea Orcagna, A. D. 1357). Von dem Christenthum, das in der Mitte liegt, ist wohl kein Hauptmoment ausgelassen, besonders ausführlich das Leben der Mutter Gottes und das des heiligen Vorläufers geschildert. Diese beiden Cyklen von Fresken sind ausgezeichnete Arbeiten des Domenico Ghirlandaio, seine



Chor in S. Maria Novella.

bekanntesten und beliebtesten Schöpfungen, später von Andrea del Sarto an den Extremitäten und den Händen ein wenig nachgebessert, aber gleich den Werken Masaccio's von entschiedenem Einfluss auf die heranwachsende Künstlergeneration, zum Beispiel auf Raffael und Michelangelo; entstanden, laut Inschrift, A. D. MCCCCXC. QUO. PULCHERRIMA. CIVITAS. OPIBUS. VICTORIIS. ARTIBUS. AEDIFICIISQUE. NOBILIS. COPIA. SALUBRITATE. PACE. PERFRUEBATUR, das heisst, in der glücklichsten Zeit der schönen Stadt Florenz, wo sie reich und prächtig dastand. Wirklich sind sie auch mehr für Florenz und für das florentiner Leben, die florentiner Sitten, Trachten, Wohnungen, als für Nazareth und Hebron charakteristisch. Sie schmücken die Wände der Chorkapelle, die ursprünglich mit Fresken von Orcagna bedeckt war, die aber, da jene zu Grunde gegangen waren, Giovanni Tornabuoni auf seine Kosten von unserem Künstler neu malen liess. Wir sehen in diesen Chor, wo die Brüder eben Hora singen,

von der Rückseite hinein. So haben die Dominicaner von Santa Maria Novella ausgesehen, die jetzt auch vertrieben worden sind; so haben sie in ihren Stühlen gesessen, so haben sie vor ihren Pulten gestanden; solche weisse Röcke und weisse Skapuliere mit kleiner, weisser, spitzer Kapuze und solche schwarze Kutten mit schwarzer Kapuze beim Ausgehen haben sie gehabt. Der Greis, der von einem jungen Bruder geführt, an seinem Stabe um den Altar wankt, ist vielleicht Petrus Strozzi, der Provinzial des Ordens, der den Magistrat zur Gründung des Leihhauses bewogen hat und der (22. April 1362) im Geruche der Heiligkeit gestorben ist; das ist Fra Jacopo Passavanti, das Frate Aldobrandino de' Cavalcanti. *Tempi passati!* Die Insassen dieses Chores sind vergangen wie ein Rauch — und wir wollen uns noch ihre Bilder ansehen? —



Geburt der Maria, Wandgemälde von Ghirlandaio in S. Maria Novella.

I. Cyklus von Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers (*Istorie di San Giovanni Battista*) an der rechten Wand des Chores.

1. Der Engel Gabriel erscheint dem Priester Zacharias im Tempel, wohin er gegangen ist um zu räuchern, im Heiligen, rechts vom Räucheraltar, während das Volk, wie gewöhnlich, draussen steht und betet (Evangelium Lucä I, 11). Zahlreiche Porträts, zum Beispiel von Cristoforo Landino, Angelo Poliziano, Marsilius Ficinus und Anderen.
2. Mariä Heimsuchung, das heisst der Besuch der Maria bei Elisabeth, vergl. Seite 79 (Evangelium Lucä I, 39 ff.). Viele Männer und schöne Frauen sind dabei, unter ihnen ebenfalls zahlreiche Porträts.
3. Die Geburt des Johannes (Evangelium Lucä I, 57).
4. Beschneidung und Namengebung am achten Tage; das Kind wird am Fussende des Bettes, in dem die heilige Elisabeth sitzt, gebadet (Evangelium Lucä I, 59).
5. Johannes der Täufer predigt (A. D. 29) den Volksmassen in der Wüste und spricht: *Thut Busse, das Himmelreich ist nahe herbeigekommen* (Evangelium Matthäi III, 1 ff.).
6. Christus von Johannes getauft (Evangelium Matthäi III, 16).
7. (Lünette) Geburtstagsschmaus des Herodes Antipas: Salome, die Tochter der Herodias, tanzt in der Festhalle vor den Gästen, um auf Anstiften ihrer Mutter das Haupt Johannis des Täufers zu verlangen (Evangelium Matthäi XIV, 6).

II. Cyklus von Scenen aus dem Leben der Jungfrau Maria (*Istorie di Maria Vergine*) an der linken Wand des Chores. Gegründet auf das *Evangelium de Nativitate S. Mariae*, das *Evangelium de Nativitate Mariae et Infantia Salvatoris* und auf das *Protevangelium Jacobi*, vergl. oben, Seite 123.

1. Der heilige Joachim wird am Fest der Tempelweihe von dem Hohenpriester Ruben mit seinen Gaben abgewiesen, weil er keine Kinder hat. Zahlreiche Porträts, darunter ein Selbstporträt des Domenico del Ghirlandaio.
2. Mariä Geburt. Wir sehen in ein prachtvolles, aufs reichste dekorirtes Schlafzimmer hinein. In dem hochstehenden Bett liegt, halb aufgerichtet und auf ihre beiden Arme gestützt, die sie in vornehmer Gelassenheit übereinander geschlagen hat, ins Zimmer blickend, die Wöchnerin, die heilige Mutter Anna. Sie hat ein Jäckchen an und einen Schleier um; vorn der Rand des Kissens. Eine Dienerin in Sandalen, die, wie man an dem flatternden Kleide sieht, eilend herzugesprungen ist, giesst aus einer Kanne Wasser in eine Kasserolle, die auf der Erde steht. Auch hier soll doch wohl ein Bad bereitet werden, wenigstens bei Knaben ist dieses Bad vor der Beschneidung mit allen Nebenumständen in jüdischen Häusern jetzt noch üblich, und ganz ähnlich die Scene der *Geburt Jakobs und Esaus* von Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa. Die Hebamme sitzt auf den Stufen der Bettstatt und hat das Marienkind, das den Finger in den Mund steckt, auf dem Schoosse. Eine junge Dame in geblümtem Kleide, wahrscheinlich eine Verwandte, hat sich zu dem kleinen Mädchen niedergelassen, eine andere junge Dame in gleicher Tracht kommt an der Spitze von vier älteren Damen aus einem bedeckten Gange zum Besuch der Wöchnerin. Links oben auf der Treppe ausserhalb des Hauses sieht man die beiden Alten, Joachim und Anna, die sich am Goldnen Thore von Jerusalem treffen und umarmen, die unbefleckte Empfängniss der Grossmutter Gottes:

Mox in fletu consolantur,	Anna tandem gravidatur
Bona quia nuntiantur	Et Maria generatur
Afflatu angelico.	Ordine mirifico.

An der Wand des Schlafzimmers stehen in zwei Feldern die Namen BIGORDI und GRIL[L]AN[D]AI[O]; ersteres war der eigentliche Familienname unseres Malers, die Form *Grillandaio* findet man auch anderwärts, z. B. im *Osservatore Fiorentino* III, Seite 4 (Firenze 1821). *Grillanda* ist eine beim toscanischen Volk beliebte Nebenform von *Ghirlanda*, Guirlande; Ghirlandaios Vater war ein Goldarbeiter, der Aufsätze (*Ghirlande*) für die florentiner Damen machte, er erhielt deshalb den Beinamen *Ghirlandaio*. Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass Ghirlandaio, der einen Goldschmied zum Vater hatte, gerade der erste Maler war, der die Anwendung des Goldes in den Gewändern und Geräten und den byzantinischen Goldgrund überhaupt beschränkte. Zum Ganzen vergleiche man die *Geburt Mariä* von Andrea del Sarto im Vorhof der Annunziata aus A. D. 1514.
3. Mariä Darstellung oder Aufopferung (*Praesentatio Beatae Mariae Virginis*). Als Maria drei Jahr alt war, brachten sie ihre Eltern zum Tempel, um sie dem Herrn zu weihen: sie stieg die fünfzehn Stufen selbst hinauf, ward vom Hohenpriester auf die dritte Stufe des Altars gesetzt und tanzte. Von ganz Israel geliebt, blieb sie bis zu ihrem fünfzehnten Jahre im Tempel, ihre Nahrung erhielt sie von den Engeln.
4. Mariä Vermählung mit dem heiligen Joseph (*Conjugium B. Mariae Deiparae et S. Josephi*, italienisch *lo Sposalizio*). Als Maria mannbar geworden war, hatte sie viele Freier. Es ward deshalb bestimmt, dass sie derjenige erhalten solle, dessen dürrer Stab grünen werde. Unter allen Stäben nun grünte allein der des Zimmermanns Joseph, wie der Stab Aarons, und so führte er die selige Jungfrau heim; die übrigen Freier mussten abziehn, aus Aerger zerbrachen sie ihre Stäbe. Derselbe Gegenstand wurde nachmals von Raffael behandelt.
5. Anbetung der heiligen Drei Könige. Zwei Tafeln desselben Gegenstandes in den Uffizien, im *Saal der Alten Meister*, und im Palast Pitti, im *Prometheuszimmer*.
6. Der Bethlehemitische Kindermord (*la Strage degl' Innocenti*), von Vasari sehr gelobt.
7. (Lünette). Mariä Tod und Himmelfahrt (*Transitus et Assumptio*), schon von Fiesole gemalt (Uffizien, erster Saal). Maria starb zu Jerusalem, im Beisein aller Apostel mit Ausnahme des heiligen Thomas, welcher um drei Tage zu spät kam, in dem Speisesaal, wo sie sich zu versammeln pflegten. An dieser Stelle entstand die erste christliche Kirche, deren Alter noch in die Zeiten vor der Kaiserin Helena hinaufreicht; die Apostel begruben sie in Gethsemane. Als sie nach Thomas' Ankunft das Grab öffneten, fanden sie nur das Leichentuch und frische rothe Rosen darin. Der heilige Leib war ins Paradies entrückt.

Gleich rechts neben dem Chor ist die Cappella di Filippo Strozzi, benannt nach dem alten reichen *Filippo Strozzi*, der A. D. 1489 den gleichnamigen Palast an der Via Tornabuoni erbaute und der hier begraben liegt; nicht minder sehenswerth. Sie enthält schöne Fresken, auch einige Chiaroscurogemälde von Filippino Lippi, dem Sohn des Mönchs Filippo Lippi und seiner Mätresse, der schönen Lucrezia Buti; und einem guten Maler, wie sein üppiger Vater einer war: sie entstanden in den Jahren 1487—1502. Filippo Strozzi hatte einen Sohn, der auch *Philipp*

81

hiess, bei der Taufe aber den Namen *Johannes* erhalten hatte, vergleiche Seite 32; und Vater und Sohn zu Ehren wählte Filippino Lippi für seine Darstellungen Begebenheiten aus den Legenden des Apostels Philippus und des Apostels und Evangelisten Johannes.

I. Aus dem Leben des heiligen Philippus. Rechte Wand.

1. Philippus ist mit seiner Schwester Mariamne und seinem Freunde, dem Apostel Bartholomäus, in die phrygische Stadt Hierapolis gekommen. Die Gemahlin des Proconsuls wird bekehrt: der Apostel stürzt Götzenbilder und Altäre, unter einem Altar des Mars kommt ein greulicher Lindwurm hervorgekrochen. Wie ihm das heilige Kreuz vorgehalten wird, flieht der Drache, Pestdämpfe aushauchend, die den Sohn des Marspriesters und viele Andere augenblicklich tödten; aber der Apostel erweckt sie wieder auf (*San Filippo, che scaccia il demonio dall' idolo di Marte*). Das Ungeheuer ist auf Nimmerwiedersehn verschwunden, und nun ergreifen die Priester und der Proconsul den Heiligen und spannen ihn auf die Folter. Johannes, der Apostel der Liebe, den die Legende ebenfalls nach Hierapolis kommen lässt, spricht ihm Muth ein und redet ihm zu, Böses mit Gutem zu vergelten, doch Philippus kann es nicht lassen, er verflucht die Stadt, welche von der Erde verschlungen wird. Da erscheint Christus, tadelt ihn wegen seiner Rachsucht, und die Verschütteten stehen wieder auf.
2. (in der Lünette). Der Apostel Philippus wird zu Hierapolis gegenüber einem heidnischen Tempel an den Fersen aufgehängt und, wie Petrus, verkehrt gekreuzigt; die aufgeregte Menge wirft mit Steinen nach ihm. Aus den Blutstropfen, die auf die Erde fallen, entspriesst ein Weinstock. Er selbst darf wegen seiner Widerspenstigkeit erst nach vierzig Tagen ins Paradies (*l' Elevazione in croce di San Filippo*). † zwischen A. D. 54 und 90.

II. Aus dem Leben des heiligen Johannes. Linke Wand.

1. Johannes erweckt zu Ephesus seine Schülerin Drusiana vom Tode auf. Drusiana soll mit der Matrone Electa, der *Ἐκλεκτῇ Κυρίᾳ* identisch sein, an welche der Apostel seinen zweiten Brief geschrieben hat. Man sieht, wie die Todte, die in einem achteckigen Tempel aufgebahrt ist, wieder zum Bewusstsein kommt und wie sie staunt. In der Ecke ein Kind, das sich vor einem Hunde fürchtet und in die Arme der Mutter flüchtet. Reiche Architektur und glänzende Nebensachen. Die Legende ist wenig bekannt (*San Giovanni risuscita Drusiana*).
2. (in der Lünette). Johannes im Oel. Um A. D. 95, in der zweiten Christenverfolgung unter Domitian, wurde Johannes auf Befehl des Proconsuls von Asien eingezogen und nach Rom geschickt. Dort warf man am 6. Mai vor der Lateinischen Pforte (*ante Portam Latinam*) den Greis, nachdem er mit Ruthen gestrichen und geschoren worden war, in einen Kessel voll siedenden Oels, der wüthende Richter befahl, das Feuer zu schüren, man sah den Widerschein der Flammen auf den Gesichtern der Knechte — doch verbrannte er sich nicht, vielmehr ging er wie aus einem erquickenden Bade gekräftigt daraus hervor (*Johannes, Christi Apostolus, Evangelista, Propheta et Martyr, e dolio ferventis olei vegetior exivit*). Zur Erinnerung daran wird alljährlich am 6. Mai das Fest *Johannes ante Portam Latinam* gefeiert — die *Porta Latina*, durch welche die *Via Latina*, die Strasse nach Tusculum oder Frascati, führte, ist vermauert, man fährt jetzt durch die Porta San Giovanni. Auf dem Platze des Marterthums befindet sich eine kleine runde Kapelle; in derselben ist auf der einen Wand der heilige Johannes im Oelkessel gleichfalls abgemalt. Die wunderbare Rettung ward von den Heiden Zauberkünsten zugeschrieben, Domitian schickte daher den heiligen Johannes ins Exil auf die Insel Patmos, wo er in den Bergwerken arbeiten musste. Durch seinen Muth, nicht durch seinen Tod hatte er sich die Krone des Martyriums erworben (*San Giovanni immerso nell' olio bollente*).

Aber die interessanteste Kapelle von Santa Maria Novella ist unstreitig eine Kapelle des grünen Kreuzgangs, die Cappella oder, weil sie gross, der Cappellone degli Spagnuoli, sogenannt, weil hier seit A. D. 1566 die Spanier, deren es schon zur Zeit des Kaisers Karl V. viele in Florenz gab, das Fest ihres heiligen Jakobus feierten, Gottesdienst abhielten und Seelenmessen lasen; ursprünglich aber der Kapitelsaal des Klosters und als solcher nebst der Sakristei von dem obenerwähnten Fra Jacopo Talenti aus Nipozzano auf Kosten des Kaufmanns Buonamico di Lapo Guidalotto in den Jahren 1320—1356 aufgeführt. In den genannten Jahrzehnten wurden die Wände des Kapitelsaales mit Fresken geschmückt, zu denen der gelehrte Prior Fra Jacopo Passavanti, der berühmte Verfasser des *Specchio della vera penitenza*, des *Spiegels der wahren Busse*, einer der Väter der italienischen Sprache, im Vollgefühl seines Amts und des Dominikanerthums das Programm gemacht hatte. Die Maler sollen nach Vasari Taddeo Gaddi, der



Die streitbare Kirche — Ecclesia Militans.

Altitalische Fresken im Kapitelsaale des Dominikanerklosters von Santa Maria Novella (XIV. Jahrhundert). Von Vasari dem Taddeo Gaddi und Simone di Martino, genannt Simone Memmi, zugeschrieben.

bedeutendste Schüler des Giotto zu Florenz, und Simone di Martino, auch irrthümlich Simone Memmi genannt, das Haupt der Schule von Siena, gewesen sein, was von neueren Kunsthistorikern bestritten wird, ohne dass es ihnen gelänge, etwas Sicheres auszumachen. Die Gemälde wurden im XVIII. Jahrhundert von Agostino Veracini restaurirt, theilweise reproducirt finden sie sich in dem Kupferstichatlas zu Giovanni Rosini's *Storia della pittura italiana*, Tafel XV (Pisa 1848). Wir beschränken uns bei unserer Beschreibung auf die Darstellungen an der rechten oder östlichen Wand, welche die *streitende* und die *triumphirende Kirche*, die *Ecclesia militans* und die *Ecclesia triumphans*, gleichsam das Diesseits und das Jenseits, zum Gegenstande haben.

I. Die Ecclesia Militans. Untere Abtheilung.

1. Das Reich Gottes auf Erden. Gruppe links. Die damalige Welt hatte gleichsam zwei Pole: Kaiser und Papst, das eine die höchste weltliche, das andere die höchste geistliche Würde der Christenheit. Unter dem Kaiser die Kurfürsten und die Herzöge, unter dem Papste die Kardinäle und die Bischöfe. Wie man wollte, konnte man die eine Würde über die andere stellen: wenn der Kaiser der oberste Schirmherr der römischen Kirche, so war der Papst Oberlehnsherr des deutschen Reiches — über den Dualismus kam man nie hinaus, und er spiegelt sich selbst auf unserem Gemälde wieder, obgleich naturlich ein Fra Jacopo Passavanti dazu neigt, an eine päpstliche Universalmonarchie zu glauben und die Welt vom kirchlichen Standpunkt aufzufassen. In der Mitte sitzen (A) Papst und (B) Kaiser neben einander auf dem Throne; zu ihren Füssen liegen Schafe und Lämmer, ein Sinnbild der Gemeinde, davor stehen als Wächter zwei weisse, schwarzgefleckte Hunde, die Dominikaner. Man darf annehmen, dass diese eigenthümliche Auffassung, ja, die Legende, wonach die Mutter des heiligen Dominikus während ihrer Schwangerschaft träumte, sie werde einen fackeltragenden Hund gebären, selbst nur auf den Anklang von *Dominicani* an *Domini Canes* zurückzuführen ist.

In figura catuli	Portans ore faculam,
Praedicator saeculi	Ad amoris regulam
Matri praemonstratur;	Populos hortatur.

Auch die Mutter des heiligen Bernhard von Clairvaux träumte, sie werde einen weissen, rothgefleckten Hund gebären, der laut bellte; und bereits der heilige Augustinus hat bei seiner Erklärung des LVIII. Psalmen die apostolischen Männer mit Schäferhunden verglichen — aber die Dominikaner haben eine Art Privilegium auf den Vergleich und den fackeltragenden Hund sogar in ihrem Wappen. Der bärtige Papst trägt die Züge Benedicts XII. (1334—42): auf dem Haupt hat er die dreifache Krone, die *Tiara* oder das *Triregno*, das eben erst, unter Bonifacius VIII. und Clemens V., vollständig geworden war und angeblich die Macht des Papstes über die leidende, streitende und triumphirende Kirche andeuten sollte; in der linken Hand den Stab mit dem zweifachen Kreuz, auf der Brust das Pallium. Mit der rechten Hand ertheilt er die Benediction. Der ebenfalls bärtige Kaiser ist vielleicht, weil er einen Heiligenschein hat, Karl der Grosse oder Heinrich II., jedenfalls nicht der regierende Ludwig der Bayer, der mehrmals in den Bann gethan worden war. Er hat die Kaiserkrone auf, in der linken Hand anscheinend einen Todtenkopf, vielleicht den Reichsapfel, in der rechten das Schwert, um die Brust die Stola, darüber den Krönungsmantel, der von einer grossen Brosche zusammengehalten wird; Sandalen an den Füssen. Dem Papst zur Seite (a) ein Kardinal mit einem Buch und ein anderer hoher Geistlicher mit dem langgestielten Kreuze in der Hand, welches Erzbischöfe und päpstliche Legaten charakterisirt; dem Kaiser zur Seite (b) der Kurfürst von der Pfalz, als Erztruchsess mit dem Reichsapfel in der rechten und dem Scepter in der linken Hand, und der Kurfürst von Köln, Erzkanzler durch Italien, das Schwert in der rechten und die zu den Insignien gehörenden Handschuhe in der linken Hand. So entsteht, von den beiden Hunden unten angefangen, eine schöne regelmässige Figur mit zwei gleichen Armen, gleichsam ein Antoniuskreuz oder ein T, nach Art des päpstlichen Palliums. Aber die beiden rechten Winkel des T sind wiederum mit zwei entsprechenden Gesellschaften ausgefullt, die sich auf beiden Flügeln symmetrisch über den Querbalken hinaus verbreiten. In dem päpstlichen Winkel steht (aa) der Klerus, zunächst ein Bischof, der sich mit zwei Geistlichen unterhält; daran schliessen sich verschiedene andere Gruppen von Geistlichen, Mönchen, Einsiedlern, Nonnen und frommen Männern an, die bald mit einander beten, bald beschaulich dasitzen und über die Ewigkeit nachsinnen. Die vierte Figur von links oben, mit dem achtspitzigen weissen Kreuze auf der Brust, ist ein Rhodiserritter; die Jungfrau links unter ihm, die ebenfalls einen weissen Mantel mit dem Ritterkreuze trägt, vielleicht die heilige Flora, eine Schwester aus dem Orden des heiligen Johannes von Jerusalem; der lesende Einsiedler mit dem Grabscheit links unten vielleicht der heilige Fiacrius. In dem kaiserlichen Winkel (bb) drängen sich die Laien: Fürsten in Hermelin, Staatsbeamte, Kaufleute, Maler, Bildhauer, Dichter und andere ausgezeichnete Männer und Frauen durch-

einander. Rechts unter dem Kaiser bemerkt man den wackeren Meister Arnolfo di Lapo, dessen grosse Schöpfung, der Dom, im Hintergrunde erscheint (vergleiche Seite 100, auf unserem Holzschnitte weggelassen); auf ihn schreitet (im Profil) Cimabue zu, der ein spanisches Mäntelchen und eine hübsche warme Kapuze trägt, ein mageres Gesicht und ein rothes und spitzes Bärtchen hat; zwischen beiden (ebenfalls im Profil) das bartlose Gesicht des Jacopo di Lapo, des Vaters von Arnolfo, ebenfalls eines Architekten. Die nächsten zwei beiden sind vielleicht Ugo di Sade und seine Frau, Madonna Laura; sie kehrt ihrem Sänger Petrarca, der ein Buch hält, den Rücken zu. Auch den Boccaccio und Simone di Martino selber will man irgendwo erkennen. Im Vordergrunde kniet ein Pilger, durch seinen härenen Rock, seinen dreieckigen Muschelhut und Stecken sattsam charakterisirt; neben ihm, als Ergänzung der menschlichen Gesellschaft, ebenfalls kniend, Bettler und Greise, die auf Krücken gehen, dahinter eine Königin, vielleicht Johanna I. von Neapel, mit drei Ehrendamen.

2. Die Bekämpfung der Irrlehrer. Gruppe rechts. Hier ist zunächst die vorhin angedeutete Symbolik weiter ausgeführt. Wölfe, besser Wölfe als Füchse, haben die Herde Christi angefallen und schleppen die Lämmer fort. Da erscheint (ganz links) der heilige Dominicus wie ein guter Hirte und ruft seinen Hunden zu: *Hetz! Hetz!* — Und die treuen Hunde kommen rudelweis gesprungen, selbst ganz junge Kläffer sind dabei, stürzen sich auf die Räuber, beissen sie in die Beine und jagen ihnen die Beute wieder ab. Was die Fabel unten verspricht, wird oben gethan. Da steht links Sanct Petrus Martyr, rechts der heilige Thomas von Aquino je vor einer Gruppe Ketzer, und der eine wie der andere weist den verstockten Sündern ihre Verkehrtheit so überzeugend nach, dass sie beschämt abziehn und ihre lästerlichen Bücher zerreissen. Gleich links ist einer, der hebt den Arm in die Höhe, als ob er sagen wollte: *Nein, so etwas! Wie konnte ich denn nur!* — Andere weisen mit den Fingern der Ueberzeugung auf ihn hin: *Das ist's! Ja, ja, so ist's!* — Andere werden nachdenklich und halten die Hand an's Kinn — der Greis, der die linke Gruppe abschliesst, geht verdriesslich fort mit einer Miene, die sagt: *Hier ist nichts zu machen!* — In der rechten Gruppe falten sie die Hände, und einer, der dritte von rechts, hebt gleichsam voll Mitleid beide Hände in die Höhe: *O, über die Verblendung! O, über meine eigene Thorheit!* — Der heilige Thomas beweist es ihnen aus den Worten der Schrift, der heilige Petrus Martyr zählt ihnen die Gründe an den Fingern her, wie Sokrates auf der *Schule von Athen*. Der Ketzer mit der hohen spitzen Pelzmütze und dem langen struppigen Haar, der (rechts unten) ein Blatt aus seinem Buche reisst, ist vielleicht der arabische Philosoph Averrhoës, dessen Schriften besonders gefährlich waren, der Mann mit dem Turban hinter ihm mag den Islam repräsentiren; es steht dem Leser frei, sich den Arius, den Sabellius, den patarinischen Bischof Filippo Paternon und andere Manichäer auszusuchen. Dieselben sieht man auch auf dem Bilde an der Westwand zu Füssen des heiligen Thomas, und ähnliche Darstellungen finden sich in Santa Maria sopra Minerva von dem obenerwähnten Filippino Lippi, vergleiche *Rom in Wort und Bild* II, Seite 460.

II. Die Ecclesia Triumphans. Obere Abtheilung.

1. Der Weg zum Himmelreich. Mittlere oder Hauptpartie, von den Erklärern vielfach misverstanden. Rechts, in einem Garten, eine Gruppe von vier Personen, der analogen auf dem *Triumph des Todes* im Campo Santo zu Pisa allzu ähnlich, um etwas Anderes zu bedeuten. Es sind Weltleute, noch den Freuden der Welt ergeben, doch mitten in ihren Freuden von ernsten Gedanken heimgesucht. Ganz rechts sitzt, die Hand am Kinne, die Geberde des Jeremias in der Sixtinischen Kapelle, nachsinnend, ein hoher Staatsbeamter — neben ihm eine vornehme Dame, die ein Hündchen auf dem Schoosse hat und mit ihm spielt — neben ihr ein Edelmann, den kegelförmigen Hut auf dem Kopfe, den Falken auf der Faust, zwischen den Fingern den Lederriemen — links eine junge Frau, die bekränzt ist und Violine spielt. Alle vier scheinen plötzlich Einkehr bei sich zu halten und von der Eitelkeit alles Irdischen tief ergriffen zu werden; deshalb schliesst sich ganz natürlich die Gruppe der Beichte an, wo der Prior von Santa Maria Novella, auf seinem Abtstuhl sitzend, dem vor ihm knienden, mit einer Bundhaube bedeckten, in den Händen eine Gugel haltenden Sünder die Absolution ertheilt. Nun kann (ganz links) der heilige Apostel Petrus die Pforten des Himmelreichs aufschliessen und die Gerechtfertigten, die Frommen, die Demüthigen, die bescheiden aufhorchen, was er sagt, ins Paradies einlassen.

2. Das Paradies. Obere und untere Partie. Die Seligkeit selbst wird auf naive Weise, im Stile Mohammeds anschaulich gemacht. Obstbäume, von denen Jünglinge naschen, auf welche sie klettern, auf denen sie sich selber gütlich thun, von denen sie Granatäpfel herunterreichen — lustwandelnde Paare, duftende Blumen, frische Quellen — schöne Mädchen, die im Grünen beim Klange des Tamburins und des Dudelsacks einen fröhlichen Reigen aufführen. Das ist die himmlische Herrlichkeit, über der (auf dem Originale) Christus in einer Engelglorie, zu seinen Füssen das Lamm, erscheint.



Die triumphirende Kirche — Ecclesia triumphans.

Altitalische Fresken im Kapitelsaale des Dominikanerklosters von Santa Maria Novella (XIV. Jahrhundert); von Vasari dem Taddeo Gaddi und Simone di Martino, genannt Simone Memmi, zugeschrieben.

III.

Rechts schliessen sich an unsere Kirche bogenförmige Zellen aus schwarzem und weissem Marmor an, Grüfte alter edler florentiner Familien und daher *Avelli* genannt; nach ihnen heisst die Gasse hinter S. Maria Novella, die zum Bahnhofsplatze führt: *Via degli Avelli.* Und auf der Piazza di S. Maria Novella (die deshalb früher auch *Piazza de' Cocchi* hiess) finden, wie wir schon Seite 76 erwähnten, seit der Zeit der Grossherzoge alljährlich zu Johannis Circensische Spiele statt, wo die beiden Obelisken als Ziele *(Metae)* figuriren — Wagenrennen, wie sie so oft, als Sinnbilder des ablaufenden Lebens, auf Sarkophagen abgebildet sind. Und ein sinniges Gemüth mag sich durch den modernen Bahnhof, die *Stazione Centrale*, selber mahnen lassen, dass wir scheiden, dass wir abfahren müssen, dass wir *hier keine bleibende Stadt haben*, *sondern die zukünftige suchen.*

Zwar stösst eine Apotheke an das alte Kloster an, eine wahrhaft klassische, gleichfalls mit kostbaren Fresken geschmückte Apotheke, ursprünglich auch in den Händen der Dominikaner: in ihr pflegt der Florentiner ein Gläschen jenes ausgezeichneten Likörs, welcher mit Kermes oder Kochenille roth gefärbt wird und *Alchermes* heisst, zu genehmigen; die Damen kaufen sich Wohlgerüche, namentlich die pulverisirte Veilchenwurzel oder den *Giaggiolo*, der auf die Anfänge der Stadt zurückweist, vergleiche Seite 4. Aber für den Tod kein Kräutlein gewachsen ist — allen Lebenselixiren zum Trotze, gelangen wir an unsere *Meta*, und die Veilchenwurzel, die man uns unter die Nase hält, weckt die müden Lebensgeister nicht, so wenig wie Ammoniak und Kampfer.

So ungefähr mögen die Gedanken des Florentiners gewesen sein, der auf dem Gemälde der *Ecclesia triumphans* tiefsinnig im Garten neben den Freunden sitzt. Das waren die Gedanken, die den fürstlichen Jägern vom *Triumph des Todes* kamen, als sie plötzlich auf drei offene Särge stiessen. Das waren schon die Gedanken des jungen Buddha, als er zum Thore hinausfahrend den ersten alten Mann, den ersten Kranken, den ersten Leichnam sah. Sie haben ewig gepasst und werden passen, so lange die Erde steht.

Sechste Gruppe.

Zwei National-Museen.

Der Bargello und das Etruskische Museum.

Geistliche und weltliche Polizei — die Amtswohnung des Podesta — der *Bargello*, der Hauptmann der Sbirren — das *Museo Nazionale* — Sachen aus der alten Mythologie: die Satyrmaske von Michelangelo und die Anecdote aus seiner Lehrzeit — wie Michelangelo nach Rom kam und daselbst den *trunkenen Bacchus* schuf — die dritte Blütheperiode der griechischen Bildhauerkunst in der Zeit der Renaissance — der *fliegende Mercur* von Giovanni Bologna — christliche Sachen: der *David* des Verrocchio und der *David* des Donatello, Pendants zu dem *David* des Michelangelo — Robbien: Madonna, das Kind anbetend — Luca della Robbia als Marmorbildner: musicirende und tanzende Kinder — Dante im Bargello und die Magdalenenkapelle — das Etruskische Museum: die Chimära — neueste Auffassung dieses seltsamen Begriffs: das Gold eine Schimäre.



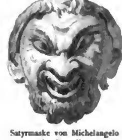
I.

Die Predigermönche, welche es sich zur Pflicht machten, die christliche Lehre gegen die Ketzer zu vertheidigen, und in deren Händen nicht nur die Censur, sondern auch die Inquisition war, bildeten sozusagen die geistliche Polizei der Stadt Florenz. Da jedoch die Stadt auch ihre eigne, weltliche Gerichtsbarkeit gehabt hat, so ist es natürlich, dass wir uns, nachdem wir zwei Dominikanerklöster besucht haben, auch einmal nach der florentiner Stadtvogtei und der Polizei-Direction umsehen, die hinter jenen Hochburgen des Glaubens nicht zurückgestanden haben wird. Wir gehen deshalb vom Domplatz die *Via del Proconsolo* hinunter, nach dem *Proconsul* benannt, welcher die Notariatsprüfungen

18

abnahm; hier steht der ernste, trotzige Bargello, der Palast des Polizeipräfecten und gleich dem nahen Palazzo Vecchio ein sprechendes Abbild der alten Republik.

Das Gebäude, um A. D. 1255 nach den Plänen des Arnolfo di Lapo, vielleicht unter Mitwirkung der Brüder Ristoro und Sisto, der Baumeister von S. Maria Novella, in Haustein aufgeführt, war ursprünglich die Amtswohnung des Podesta oder des Bürgermeisters, der ersten obrigkeitlichen Person, gewöhnlich eines Fremden und eines Guelfen, vergleiche Seite 13. Im XVI. Jahrhundert trat ein Polizeidirector, der sogenannte *Bargello*, an die Stelle des Podesta, und der *Palazzo del Podestà* wurde zum *Palazzo del Bargello*, der als solcher auch die Kriminalgerichte und die Gefängnisse enthielt. Die Magdalenenkapelle, welche Fresken von Giotto und, wie wir auf Seite 120 erwähnten, das Bildniss des jugendlichen Dante enthielt, war jahrhundertelang ein schmutziger Kerker, ein verfluchtes dumpfes Mauerloch in dem Zwinger, wo der *Barigell* gebot. *Bargello*, mittellateinisch *Barigellus* und *Barigildus*, ist sicher ein deutsches Wort; der Name des Beamten, der gelegentlich die Rolle eines Justizministers spielte, wurde dann kurzweg auf die Residenz desselben übertragen, während man anderseits auch die Polizeidiener oder Häscher, die verhassten *Sbirren*, die Spione als *Bargelli* bezeichnete. Der ganze Begriff hatte in den Ohren des tyrannisirten Italieners einen schlechten Klang — *dar nel bargello* ist noch heute soviel wie Unglück haben, und zu einem, der eine böse Zunge hat, sagt man wohl: *tu se' come la campana del bargello che suona sempre a vituperio*, du bist wie die Glocke des Bargello, die immer zur Schande läutet, nämlich läutet, wenn die Uebelthäter am Pranger stehen oder zur Hinrichtung abgeführt werden. A. D. 1859, als die Lothringische Dynastie abgesetzt worden war, blieb auch von dem alten *Bargello* nicht mehr als der Name übrig. Der imposante Bau wurde würdig restaurirt und zur Aufnahme eines National-Museums bestimmt, welches, nach Art des Münchener National-Museums, hauptsächlich der Cultur- und Kunstgeschichte des Mittelalters dient. Viele Bronzen und Marmorbildwerke aus der Zeit der Renaissance, die früher in den Uffizien und im Palazzo Vecchio aufgestellt waren, sind in den letzten zwanzig Jahren hieher übertragen worden, zum Beispiel, wir wollen damit einen Anfang machen (1) die Satyrmaske von Michelangelo.



Satyrmaske von Michelangelo im Bargello.

Wir haben oben (Seite 117) erzählt, wie Lorenzo de' Medici il Magnifico einen schönen Garten voll der herrlichsten Antiken besass, wo alle Künstler freien Eintritt hatten. In diesen Garten kam auch der junge Michelangelo, damals noch ein Knabe von vierzehn Jahren. Er hatte noch nie einen Meissel in der Hand gehabt, doch brachte er es in ein paar Tagen fertig, in einem Stück Marmor, das er sich von den Maurern geben liess, den Kopf eines alten, runzeligen, grinsenden, bruchnasigen Satyrs nachzuahmen. Es fiel ihm ein, der Fratze den Mund zu öffnen, so dass man Zunge und Zähne sah. Da wollte es der Zufall, dass der Magnifico nach seiner Gewohnheit spazieren ging und den kleinen Michelangelo erblickte, wie er den Kopf glättete. *Ei, ei, noch so jung und schon so ein Künstler!* — rief er aus; dann fuhr er in gutem Humor fort: *aber du solltest wissen, mein Sohn, dass alte Leute keine Zähne mehr haben; der Faun, den du gemacht hast, ist doch gewiss alt, und es fehlt ihm kein einziger.* Alsworauf Michelangelo nichts Eiligeres zu thun hatte, als seinem Satyr einen Zahn aus der oberen Reihe auszuschlagen und ihm ein Loch in den Kiefer, eine sogenannte *Alveole*, zu machen, als ob er mit der Wurzel herausgegangen wäre. Das war die Veranlassung, dass der Magnifico den jungen Menschen unter seine spezielle Protection nahm, ihn bei sich wohnen und an seinem Tische essen liess, wie ein Kind vom Hause; und wer weiss, ob wir diesem Zufall nicht einen der grössten Künstler aller Zeiten, den *Moses* und die *Sixtinische Kapelle* danken? — Am Ende sogar die Bildsäule eines

Pan, die in der Villa Ludovisi, unter einem von Säulen getragenen Giebeldache steht und die dem Michelangelo zugeschrieben wird. Der Fall ereignete sich A. D. 1489.

Drei Jahre darauf (A. D. 1492) starb Lorenzo de' Medici il Magnifico; sein Sohn Piero protegirte den jungen Künstler ebenfalls, aber wie er es verstand, möge man daraus abnehmen, dass er sich einst in einem strengen Winter von Michelangelo einen Schneemann machen liess A. D. 1494 wurde der unkluge Mann verjagt, und Michelangelo, welcher fürchtete, als Freund des Mediceischen Hauses mitverfolgt zu werden, floh nach Bologna. Nach einem Jahre kehrte er nach Florenz zurück, und nun vollendete er die berühmte Statue des *schlafenden Cupido*, die nach Rom geschickt und hier für eine Antike ausgegeben ward, die man irgendwo ausgegraben habe. Man hielt sie in Rom auch wirklich für ein griechisches Meisterwerk, wie es die Zeit hervorzubringen nicht fähig sei; der Kardinal San Giorgio kaufte den Marmor für eine grosse Summe. Als dann der Betrug herauskam, ward Michelangelo mit einem Schlag berühmt, so dass ihn der Kardinal, wie grausam er sich auch ärgerte, hinters Licht geführt worden zu sein, nach Rom berief. So reiste denn Michelangelo, der jetzt in den Zwanzigen stand, zum erstenmal in die ewige Stadt, und, obgleich er die Antiken selber machen konnte, so benutzte er seinen Aufenthalt doch, um die Alten aufs eifrigste zu studiren. Er schuf damals in Rom, während der Jahre 1497 und 1498 drei ausgezeichnete Werke: die grossartige *Pietà*, die jetzt in der Peterskirche steht und die wir in *Rom in Wort und Bild* II, Seite 281 beschrieben und abgebildet haben; einen *Apollo* und den *trunkenen Bacchus*, die letzteren beiden für einen Privatmann, Jacopo Galli. Die Statue des Apollo ist verschollen, der trunkene Bacchus aber befindet sich (2) in unserem Museum.


Bacchus, Statue von Michelangelo im Bargello.

Eine moderne Antike, wie vorhin die Satyrmaske ans Groteske streifend. Ein nackter Jüngling, ein prächtiger, wohlgebauter Körper, der auf dem linken Beine ruht, während das rechte den Boden nur mit den Zehen berührt, hält mit der rechten Hand den vollen Becher, den heiligen *Cantharus*, in die Höhe — lächelnd, taumelnd, mit schwimmenden Augen sieht er darauf hin, ehe er ihn an die Lippen setzt, wobei er sich mit dem Oberkörper etwas zurücklehnt. *Das ist*, so scheint er zu lallen, *kein irdischer, kein gemeiner Becher; aus ihm wird der Rausch der Poesie getrunken. Er entzündet die Sinne nicht, er betäubt sie nicht, er hüllt sie in kein dumpfes Vergessen ein. Im Gegentheil, er nimmt die Täuschung von der Seele weg wie einen Vorhang, dass sie in eine höhere Welt und in einen seligeren Tag hineinsieht, dass sie sich am Anblick der ruhenden Götter weidet, dass sie mit Engelkräften von Stern zu Stern und von Sphäre zu Sphäre wandert. Es ist der ewige Becher des Heils, der welterlösende, geisterleuchtende, herzerquickende Becher, der die Menschheit befreit und den ich der Erde bringe!* — So spricht Bacchus, der Sorgenbrecher, der alte Bacchus, der seine Schläfe immer noch mit Weinlaub und Trauben kränzt und es dessen nicht achtet, dass ein Satyrisk, das herabgeglittene Rehfell, die *Nebris* des Gottes, umfassend, von seinem Reichthum nascht. Man irrt, wenn man vermeint, dieser Ausdruck trunkener Schwärmerei, diese matte, unbestimmte Sehnsucht, wie sie dem leichten Rausche eigen ist, diese

Weinseligkeit, dieser Zustand des *Molum* sei etwas Unantikes: der Bacchus ist sehr häufig etwas *molum*. Wer die Statue deshalb *unangenehm* und *widerlich* findet, zeigt, dass er die Bekanntschaft des Bacchus erst durch Michelangelo gemacht hat. Doch stützt sich der berauschte Bacchus im Alterthum gern auf einen Baumstamm oder auf eine Figur seines Kreises, während er hier freisteht, und das macht, dass man seinen Zustand recht gewahr wird; man fürchtet, er könne das Gleichgewicht verlieren. Wenn man will, sind auch die Züge des Gesichts ein wenig zu individuell für einen Gott, sie kommen einem so bekannt vor, man hat nicht gerade den Eindruck einer himmlischen Erscheinung, eher den Eindruck eines Studenten, welcher singt: *O, ruft mir den Bacchus, o, reicht mir die Schale!* — Die Figur des Dionysos gehört, wie die der Aphrodite, überhaupt erst der zweiten Blütheperiode der griechischen Sculptur an, wo an Stelle ruhiger Erhabenheit eine stärkere Leidenschaftlichkeit, ein bewegteres Gefühl tritt. Wäre der *trunkene Bacchus*, wie vorhin der *Cupido*, für eine Antike ausgegeben worden, so hätte man ihn etwa für ein Werk einer dritten Blütheperiode nehmen können.


Mercur von Giovani Bologna im Bargello.

Diese dritte Blütheperiode fällt eben gar nicht mehr in das klassische Alterthum, sondern in das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert nach Christus, in die Zeit der Renaissance. Seltsam, überaus seltsam, wie sich die antike Bildhauerkunst scheinbar ohne Unterbrechung bis in unsere späten Zeiten fortsetzt, mit denselben Typen, denselben Gestalten, denselben Attributen. Freilich sind nachgerade zu den alten heidnischen Stoffen christliche Stoffe hinzugekommen, aber wer sich dieselben einmal wegdenkt, dem ist zu Muthe, als ob er noch klaftertief in der Mythologie der Griechen und Römer stäke, ja, als ob er niemals herausgekommen wäre. Unmittelbar schliessen sich die Eros, die Bacchus, die Venus, die Prometheus, die Ganymedes, die Leda mit dem Schwane an die Antiken an, sie werden nicht blos gemeisselt, sie werden auch gemalt, während von griechischen Gemälden wenigstens nicht viel erhalten ist, und man könnte in Florenz wie in jeder europäischen Stadt recht gut aus Werken christlicher Künstler ein klassisches Museum zusammenstellen, das keine Spur von Christenthum enthielte und in welchem sich die alten Athener, wenn sie wieder aufstünden, so gut auskennen würden, wie auf ihrem Topfmarkt. Staunen würden sie, was für neue Meisterwerke unter so veränderten Zeitumständen zu denen hinzugekommen sind, die einst Pausanias beschrieb. Was sie wohl zu dem *Mercurio volante*, dem (3) fliegenden Merkur, einer Bronzefigur des Giovanni Bologna, sagen würden? Ein kecker, aber gelungener Wurf! Ein Merkur vom Windhauch getragen, nicht doch, von einem Windgott in den unendlichen Raum hinausgeblasen, vorgelegt wie ein Schwimmer und gleichsam im Luftmeer segelnd! Wie Ariel eifrig und seinem Herren zuwinkend! In der Hand den *Caduceus*, auf dem Kopfe den *Reisehut!* —

Die Statue wurde angeblich vom Grossherzog Cosimo I. zu einem Geschenk für den Kaiser Maximilian II. bestimmt, als die Unterhandlungen wegen der Verlobung des Kronprinzen Francesco

mit der Erzherzogin Johanna Victoria im Gange waren; der Kaiser konnte indessen erst den zweiten Guss erhalten, weil der erste einen kleinen Fehler hatte. Dieser blieb demnach in der Familie Medici, der Kardinal Ferdinando nahm ihn angeblich mit nach Rom und schmückte damit einen Brunnen in der Villa Medici, wo so viele kostbare Antiken waren. Mit den letzteren kam der *Mercur* später wieder nach Florenz in die Uffizien und aus den Uffizien neuerdings in den Bargello. Wenn sich das so verhält, so müsste das ausgezeichnete Werk (man vergleiche Seite 36) um A. D. 1564 entstanden sein; damals wäre Giovanni Bologna gerade vierzig Jahre alt gewesen, es war das Todesjahr Michelangelo's. Man sagt, der Merkur sei überschlank: den Beschauer pflegt er immer zu überzeugen, die schön und kühn erfundene Bewegung ihm unvergesslich zu bleiben. Einen besseren Freiwerber konnte der Grossherzog wahrlich nicht senden als diesen leichten, luftigen, elastischen Götterboten, der von der Tramontana über die Alpen getragen ward und der dann nach vollbrachtem Auftrag gesessen und verschnauft haben mag, trotz dem *ausruhenden Merkur* im Museum zu Neapel, ebenfalls einer Bronze (*Neapel und seine Umgebung*, Seite 71).

II.

Wenn man den Gründen nachdenkt, welche die christlichen Künstler immer und immer wieder auf antike Stoffe zurückkommen liessen, so findet man unter anderen den — dass die alten Griechen eine Reihe von unvergänglichen, für alle Zeiten gültigen Typen der Menschengestalt ausgeprägt hatten. Die griechischen Götter und Heroen sind idealisirte Menschen und, was mehr ist, idealisirte Charaktere, aufs schärfste von einander unterschieden; Hauptcharaktere unseres Geschlechts, wie sie sich allerorten wiederholen, denen sich die Individuen allerorten nähern, die unsere Rasse noch heute als Modelle und unverrückbare Vorbilder bekennt. Denken wir zum Beispiel an die Frauen: wie rein drücken die drei Göttinnen Juno, Minerva und Venus die drei Hauptseiten der weiblichen Schönheit aus! Die Würde und die Hoheit der verheiratheten Frau mit ihren reifen Formen — den Ernst und die Strenge der erhabenen Jungfrau, die einen männlichen Geist, den Muth und den Verstand des Mannes hat, abhold der Tändelei der Liebe — und die verführerische Anmuth, den Liebreiz und die leichte Koketterie eines Wesens, das nicht Mutter und nicht Jungfrau, sondern gleichsam noch etwas darüber, das Weib, eine Incarnation der allgewaltigen, unergründlichen Liebe ist! Müssen wir den Paris beneiden, der auf dem Ida sass und die drei Göttinnen erschaute? — Wir selbst sind Paris; wenn sie uns auch nicht immer zusammen erscheinen, so beglückt uns doch eine nach der andern, es lebt keiner unter uns, der nicht ab und zu die leibhaftige Venus, eine wahre Minerva und eine zweite Juno zu sehen gewürdigt worden wäre. Und so erst recht im Kreis der Männer. Der majestätische Zeus, der jugendliche Apollo, der gewandte Merkur, der muskulöse Herkules, der thierische Faun — das sind ewige Typen, die ewigen Werth behalten; der beste Beweis ist, dass die alten griechischen Namen tagtäglich wie allgemeine Begriffe angewendet werden, dass wir bald von einem Zeuskopfe, bald von einem Apollokopfe reden. Mit einem Worte, die Gestalten der griechischen Skulptur gleichen grossen


David von Verrocchio im Bargello.

31

Kategorien, die glücklich gefunden worden sind und die den Künstlern immer wieder einfallen, weil sie immer wieder passen.

Was nun die christliche Kunst betrifft, so hat sie diese alten heidnischen Typen weder ersetzen noch erheblich bereichern können. Freilich war der Kreis derselben nicht völlig abgeschlossen, in dem gewaltigen Umschwung, den Christenthum und Deutschthum vollzog, sind einzelne bemerkenswerthe Gestalten aufgetaucht. Dahin rechnen wir zum Beispiel die Madonna — Christus — die Engel — und einzelne Heilige. Das sind, wenn ich mich so ausdrücken darf, wirklich neue künstlerische Begriffe, die, wenn auch jezuweilen an alte Vorbilder angelehnt, der Originalität doch nicht entbehren: eine Madonna, das Bild der Reinheit, der Demuth, der Mutterliebe, ist etwas ganz Specifisches, im Vorstellungskreise der Alten nicht Anzutreffendes, und wenn wir von einer Dame sagen: *sie hat ein Madonnengesicht*, so versteht man wohl, dass sie keine Juno, keine Minerva, keine Venus, auch keine keusche, jagdfrohe Diana, sondern eben ein Fünftes ist. Und so versteht man es auch, wenn wir sagen: *sie hat ein Engelsangesicht* oder *er hat einen Christuskopf*, oder *er hat ein Johannesgesicht*, weil diese Typen allgemein bekannt sind. Aber wie bald sind wir doch hier zu Ende; die wichtigsten Personen der Heilsgeschichte, die grössten Heiligen haben für das Volk nichts Typisches, trotzdem dass sie oft dargestellt worden sind. Können wir nur sagen: *er hat ein Petrusgesicht!* Oder: *man glaubt den heiligen Joseph, den Moses, den Abraham zu sehen?* Würden wir etwa verstanden werden? Die Figur, die Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle für Gottvater erfunden hat, lebt nur bei den Künstlern, und nicht einmal sein *David* hat sich in Florenz zu einem Typus aufgeschwungen, obgleich er so volksthümlich und, notabene, bereits der dritte David war. Die Schöpfungen des Christenthums haben keine Kraft, weil sie weniger charakteristisch sind.



Kindergruppe von Luca della Robbia im Bargello.

Bleiben wir einmal bei dem *David* stehen, er bringt uns wieder in unser voriges Geleise. Als Michelangelo ein paar Jahre in Rom gewesen war, erhielt er von einem Freunde einen Brief, in welchem stand, die Republik beabsichtige verschiedene grosse Bildhauerarbeiten zu vergeben; daraufhin kehrte Michelangelo nach Florenz zurück, wo er die kolossale Davidstatue unternahm. Wir erwähnten Seite 46, dass sich bereits Donatello und Andrea del Verrocchio an

derselben Figur versucht hatten. Unser Museum enthält die beiden *Davide*, den Donatello'schen sogar zweimal, nämlich einmal in Marmor in sehr unvollendeter Gestalt und aus dem ersten Mannesalter des Meisters (A. D. 1416). Die Replik in Bronze, ein ansprechendes Werk und ein Pendant zu dem *heiligen Georg* an Orsanmichele, ist um siebzehn Jahre jünger, sie wurde A. D. 1433 für den alten Cosimo de' Medici ausgeführt. Wir bilden (4) den David des Andrea del Verrocchio ab, der, ebenfalls in Bronze, aus A. D. 1476 stammt. Er sieht aus wie ein Schusterjunge, mit dem nicht zu spassen ist — oder wie ein Schneiderlehrling, der, elend und hiefrig, eine wahre Jammergestalt, gegen die Ordnung der Natur mit seiner Froschkike eine Heldenthat vollbracht hat — jedenfalls höchst plebejisch. Das breite, fleischige, widrig lächelnde Gesicht mit dem altklugen Ausdruck soll an Leonardo'sche Physiognomieen erinnern; uns erinnert es vielmehr an die Karikaturen, wo ein unförmlicher Kopf auf einem dürftigen Rumpfe ruht. Wie ein Schuster steht er auch da, hölzern und ohne allen Anstand: wie einer, der sich nicht zu benehmen weiss, stemmt er den linken Arm in die Hüfte ein, so dass von den erbärmlichen Gliedmassen eine abscheuliche Ecke gebildet wird. Was hilft es, dass der Körper anatomisch correkt gezeichnet ist? Ich will eben einen *bräunlichten Knaben mit schönen Augen und guter Gestalt*, kein unreifes Früchtchen, keinen Gernegross correkt gezeichnet haben. Der Panzer, den Saul dem David anlegte, mag ihm wohl in Wirklichkeit komisch genug gelassen haben; aber wie lächerlich, ihm einen kurzen Degen in die Hand zu geben, eine Stosswaffe, mit der er den Kopf gar nicht abhauen konnte! David nahm, wie es auch 1. Samuelis XVII, 51 heisst, keinen Degen, sondern ein Schwert, und zwar, da er selbst keins hatte, das Schwert des Philisters, das er vermuthlich kaum erheben konnte und mit beiden Händen anfassen musste. Wir haben wenig so unerfreuliche Werke gesehen, wie diesen *David* des Verrocchio, der doch vierzig Jahre Zeit hatte, den herrlichen *David* des Donatello zu studiren! — Bemerkenswerth ist, dass die Künstler bis dahin immer das Motiv des errungenen Sieges wählten, von dem der Sieger gleichsam selber überrascht wird; während der *Riese* des Michelangelo erst in den Kampf geht und demgemäss nicht das Schwert, sondern die Schleuder führt. Die Bronze scheint uns zu der notorischen Gesichtsfarbe des Hirtenknaben besser zu passen als der Marmor.


Kindergruppe von Luca della Robbia im Bargello.

Bei dem Donatello'schen *David* bemerkt man auf dem Helm Goliaths ein schönes Relief: Kinder, welche einen Triumphwagen ziehen. Schon die Alten liebten es, Scenen des täglichen Lebens in Kinderform zu kleiden und Schuhmacher, Schneider, Zimmerleute bei der Arbeit in Gestalt von geflügelten Kindern oder Genien darzustellen, ja, wer auf die modernen Reclamen achtet, der wird finden, dass diese Praxis heute noch besteht, vergleiche *Neapel und seine Umgebung*, Seite 90. Analog hat denn auch Luca della Robbia, jener neue Prometheus, dessen Neffe Andrea die Medaillons mit den Unschuldigen Kindlein am Findelhause (Seite 111) machte, als er den Auftrag erhielt, den Chor im Dom über der Thür der neuen Sakristei, ich meine den Chor, wo Orgel gespielt wird und die Sänger und die Musikanten stehen, die sogenannte *Cantoria*, mit marmornen Basreliefs zu schmücken, die Sänger und die Musikanten als Kinder, wie die Kunstgelehrten affektirt sagen, als *Putten*, aufgefasst. Als trommelnde, blasende und singende Knaben und Mädchen voll liebenswürdiger Anmuth und naiven Eifers, prächtige, frische, treuherzige Geschöpfe, die, zu schönen, klaren Gruppen verbunden, in Bewegungen und Formen die reizendste Mannigfaltigkeit aufwiesen. Sie waren für eine beträchtliche Höhe bestimmt und sind demnach zu beurtheilen. Auch Donatello lieferte vier Reliefs, die an den Chor gegenüber kommen sollten und tanzende Kinder darstellten; Luca della Robbia fertigte ihrer zehn. Es war am Beginn seiner Laufbahn, in den dreissiger Jahren des XV. Jahrhunderts, nachdem er bereits etwas für den Glockenthurm gearbeitet hatte, vergleiche Seite 104; damals machte er noch nicht in Terracotta. Ich weiss nicht, ob die vierzehn Reliefs jemals an Ort und Stelle angebracht worden sind, jedenfalls kamen sie später wieder weg und in die Räume der *Opera del Duomo* oder der Dombaudeputation. Es giebt eine Menge Robbien im Dom und in der Lünette über der Thür der neuen Sakristei bemerkt man ein Terrakottarelief von unserem Meister, das Christi Auferstehung zum Gegenstande hat; die frühen Erzeugnisse seines Meissels, seine hübschen Kinder, warf man in die Rumpelkammer. Aus der *Opera* wurden sie zu Anfang dieses Jahrhunderts in die Uffizien, in den Corridor der modernen Sculpturen, von hier endlich nebst den Reliefs des Donatello in den Bargello übertragen. Wir bringen (5, 6) zwei dieser mit Recht berühmten Schöpfungen des Meister Luca della Robbia; sie werden den Beschauer an das *Kinderleben* unseres Ludwig Richter, an die Skizzen von Albert Hendschel, Oskar Pletsch und Thumann, den Kenner Italiens zugleich an die musicirenden Engel von Melozzo da Forli in der Kuppel der römischen Peterskirche mahnen, vergleiche *Rom in Wort und Bild*, II, Seite 277 ff.



Madonna, das Kind anbetend. Relief aus der Werkstätte des Giovanni della Robbia im Bargello.

Unser Museum ist reich an Kunstwerken, denen die Robbia ihren Namen hinterlassen haben, weil sie ihre eigentliche Specialität darstellten: ich meine an den mehrerwähnten zinnglasirten Terrakotten, den *Robbien*. Der zweite Saal des zweiten Geschosses ist voll dieser raren Sachen. Die älteren von Andrea della Robbia, Luca's Neffen, der die Fabrikation erst recht in Schwung brachte, sind weiss auf blauem Grunde; die von Andreas' Söhnen, den Grossneffen

Luca's, schimmern in allen Farben. Als Probe dieser eigenthümlichen, massenhaft producirenden Kunstindustrie sei hier (7) ein Relief aus der Werkstätte des Giovanni della Robbia abgebildet, das die Form einer Parabel hat: die Madonna das Kind anbetend. Letzteres liegt auf einer Wiese unter einer Lilie; über das Haupt der Mutter wird aus den Wolken eine Krone herabgehalten, rechts und links je ein Engelköpfchen. Die Madonna ist wunderbar schön und sanft, eine liebliche Erscheinung. Giovanni war einer der Söhne des Andrea: es ist charakteristisch, dass wir nur die Fabrik namhaft machen können, aus welcher das anmuthige Werk von A. D. 1540 hervorgegangen sein mag.

III.

Ausser dem National-Museum im Bargello giebt es noch ein zweites, das diese Bezeichnung verdient und das wir daher hier anschliessen: das Etruskische-Museum, welches mit dem Aegyptischen[1]) zu dem Archäologischen Museum vereinigt und A. D. 1884 in dem grossen Palazzo della Crocetta auf der Via della Colonna, nahe beim Findelhaus, aufgestellt worden ist. Eine Sammlung wie das *Museo Gregoriano* im Vatican, eine Sammlung etruskischer oder, was dasselbe ist, *toscanischer* Alterthümer, der Erz- und Thonarbeiten von Alt-Etrurien, erinnert es uns daran, dass die Kultur bereits in grauer Vorzeit von diesem Lande ausgegangen, von Toscana aus nach Rom und nach ganz Italien getragen worden ist. Den Florentinern verdankt das päpstliche Rom seine Kunstwerke, seine Pracht, seine idealen Schätze — Rom selbst hat wohl die Grösse, aber nicht das Genie hervorgebracht. Und zwei Jahrtausende vor der Renaissance waren es Etrusker, von denen die alten Römer lernten. Etrusker bauten das Capitol und die Cloaca Maxima; von den Etruskern nahm Rom die tiefsinnige Religion, die Magistratsinsignien, die Triumphzüge, das Münzsystem, die Zeitrechnung, das Divinationswesen, den Aberglauben an. Zu jener Zeit existirte Florenz noch nicht; damals sprach man höchstens von *Faesulae*, die Ufer des Arno waren noch versumpft und öde, die zwölf grossen Städte, welche sich in die Herrschaft des Landes theilten, lagen vielmehr am Tiber hinunter, in dem Stück Landes, welches dieser Fluss in seinem südlichen Lauf von Italien abschneidet. Aber Florenz gleicht einer jungen Tochter der alten Etruria, die, als ihre Schwestern glänzten, noch gar nicht geboren war, indessen nachmals ihrerseits zu unvergleichlicher Macht und Grösse gekommen ist, das elterliche Haus aufs würdigste repräsentirend. Daher auch in Florenz das grosse Etruskische Museum, welches die entsprechenden Sammlungen älterer, aber gegenwärtig kleinerer Städte, wie Arezzo, Cortona, Chiusi bedeutend übertrifft, ja eben Funde dieser Orte selbst enthält.

In Arezzo wurde zum Beispiel A. D. 1541 die Statue der (auch von den Etruskern verehrten) Minerva, dreizehn Jahre darauf, A. D. 1554, die Chimära gefunden, ein in harten Umrissen, aber lebendig ausgeführtes Erzbild des fünften Jahrhunderts vor Christus, wohl vom ganzen Museum das Interessanteste, dies freilich vielleicht nicht etruskisch, weil der Gegenstand nicht auf Etrurien, sondern auf Kleinasien hinweist; oder sollte das Wort TINSCVIL, das man in etruskischen Buchstaben auf der rechten Pranke liest, der Name einer etruskischen Gottheit sein? — Uns gewährt das Stück zunächst eine Illustration zu den Fabeln der griechischen Welt und zu den *Chimären* Homers, die man wohl in einem Epos mit in den Kauf nimmt, die sich aber seltsam ausnehmen, wenn sie wirklich abgebildet werden und in ihrer Monstrosität leibhaftig vor uns stehn. Das griechische Wort *Χίμαιρα* bedeutet eigentlich eine Ziege; zugleich aber war es der Name eines dreigestaltigen, feuerspeienden Ungeheuers im südwestlichen Kleinasien, wie es heisst in Karien, welches nach Homer vorn Löwe, in der Mitte Ziege, hinten Schlange,

πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα,

[1]) Das *Museo Egizio* ist ein Erwerb der Reise, welche der pisanische Aegyptolog Ippolito Rosellini im Juli 1828 mit Champollion unter den Auspicien des Grossherzogs Leopoldo II. nach Aegypten unternahm.

Land und Leute verwüstete und frass, bis es der Held Bellerophon erlegte. Dass die Bedeutung *Ziege* immer noch lebendig blieb, auch nachdem der Name *Chimära* auf das gedachte Fabelwesen übertragen worden war, beweist eben der homerische Vers (*Ilias* VI, 181). Endlich hiess auch ein feuerspeiender Berg in der an Karien angrenzenden, kleinasiatischen Landschaft Lycien, im Gebiet der Seestadt Phaselis *Chimära*; man nimmt an, es sei der jetzt *Yanar* genannte Berg gewesen, aus dem noch heute ein Strom brennbaren, zu hohen Flammen aufschlagenden Gases hervorzubrechen pflegt, analog den Schlammvulkanen bei Girgenti auf Sizilien, bei Sassuolo in Modena und anderen. Wie lassen sich nun diese drei disparaten Vorstellungen: Ziege, Ungeheuer und feuerspeiender Berg zusammenreimen? — Am ehesten offenbar die beiden letzten; ja, wenn es wahr wäre, was ein römischer Grammatiker erzählt, so böte die Fauna des Bergs den Schlüssel zu der sonderbaren Fiction. Servius (*ad Aeneidos librum* VI, 288) sagt, oben auf dem Gipfel der *Chimära*, wo das Feuer herauskomme, hausen Löwen; die Mitte sei voller Ziegen; am Fuss des Berges gebe es Schlangen. Man könnte sich weiter denken, von den Ziegenherden sei der Name des Bergs selbst hergenommen worden, wie das ja häufig geschieht, man denke an die *Gaisberge* bei Weissenburg und bei Salzburg, an den *Monte Caprino* in Rom, an *Capri* u. s. w. Andere Gelehrte haben geglaubt, unter der *Chimära* sei eine Seeräuberflotte zu verstehen, welche die lycischen Küsten beunruhigte und deren Schiffe Ziegen, Löwen und Schlangen als Zeichen an ihrem Vordertheile führten; wieder andere eine astronomische Erklärung vorgeschlagen. Zu sagen, dass die Ziege deshalb zu einem Ungeheuer gestempelt worden sei, weil sie in Schonungen Schaden thut, das Laub der Bäume abfrisst und die Rinde benagt, ist fast kindisch, doch will ich zugeben, dass die Sache noch nicht recht aufgeklärt ist und dass vielleicht ein lycisches oder karisches Wort dahintersteckt, dessen Bedeutung wir nicht kennen.



Chimära im Etruskischen Museum.

Wir müssen uns an der Thatsache genügen lassen, dass man in Kleinasien an eine Ziege mit Löwenkopf und Schlangenschwanz geglaubt und dass man dieses Fabelwesen wiederholt abgebildet hat. Bald stellte man, namentlich auf Vasen, den Kampf des Bellerophon mit der Chimära, bald die Chimära allein dar. Sie war ein beliebtes Wappenthier, das man auf Helmen, an Schiffen, auf Münzen anzubringen pflegte — die Städte Korinth und Sikyon hatten die *Chimära* auf ihren Münzen. Grösser erscheint sie auf einem Thonrelief aus Melos, vor allem in dem vorliegenden schönen Exemplar aus Arezzo oder Arretium, das ein Vorfahr des Mäcenas käuflich erworben haben mag. In den Kunstwerken, die man neuerlich in Lycien entdeckte, hat die *Chimära* oft die einfache Gestalt einer Löwenart, die noch heute in jener Gegend vorkommt, sonst entspricht sie wenigstens ungefähr der homerischen Schilderung, wie hier.

Nämlich nicht sowohl eine Ziege, die oben Löwe und unten Schlange ist, als vielmehr ein wilder brüllender Löwe, mit geschuppter Mähne und geschupptem Widerrist, aus dem der Hals einer Bezoarziege herausgewachsen ist, während der zurückgeschlagene Schweif eine Schlange

bildet, welche in die Hörner der Ziege beisst. Man kann unsere Chimära schlechtweg einen Löwen nennen, der nebenbei nur nicht vorn, noch einen Ziegen- und einen Schlangenkopf hat, denn wie die alten Künstler beim *Cerberus* den fabelhaften Charakter dem wirklichen Charakter häufig untergeordnet haben, indem unter den drei Köpfen desselben nur der Löwenkopf ausgeprägt, der Wolfskopf und der Hundekopf dagegen nur angedeutet und sehr viel kleiner ist: so treten auch bei unserer *Chimära* Ziege und Schlange gegen den Löwenleib zurück, ja, im Grunde erscheint nur der Ziegenkopf als etwas Unorganisches und als ein Auswuchs, da die Schlange dem Schweif aufs glücklichste angepasst ist. Die Knochen und Muskeln dieses Löwenleibes sind stark accentuirt und meisterlich ausgeführt. Das Auffällige bleibt nur, dass dabei der Charakter der *Chimära* als Ziege fast ganz verloren geht. Selbst die Erzgiesser, scheint es, haben sich in den bizarren Mythus nicht recht finden können, oder aber sie haben ihn möglichst verwischen wollen. Und doch gelingt es nicht, das Monstrum guckt überall hervor, es bleibt eine *Chimära*, ein Wort, welches bereits im Alterthum für dergleichen apokalyptische Mischthiere, namentlich für dergleichen Kameen typisch ward und aus dem eben der französische Begriff *Chimère* hervorgegangen ist — ein Begriff, den das Volk zum mindesten aus *Robert dem Teufel* kennt, denn hier heisst es, und das scheint mir wahrhaftig die genialste Hypothese, welche die *Chimära* hervorgerufen hat, dass das Gold nur eine Chimäre sei:

Oui, l'or est une Chimère,
Sachons nous-en servir!

Siebente Gruppe.

Palast und Grüfte der Medici.

Palazzo Riccardi — San Lorenzo — Bibliotoca Mediceo-Laurenziana.

Der alte Cosimo de' Medici lässt sich von Michelozzo Michelozzi ein Haus auf der Via Larga baun — die ersten *Finestre inginocchiate* — in dem Palast logiren Kaiser, Päpste und Könige — er wird an die Marchesi Riccardi verkauft, nach denen er jetzt noch heisst — die Medici eingepfarrt in San Lorenzo — der erste grosse Kirchenbau der Renaissance — die Mausoleen des Mediceischen Hauses — die Alte Sakristei mit den Gräbern der älteren Medici — die zwei Grabdenkmäler aus der Uebergangszeit mit den allegorischen Figuren der Tageszeiten in der Neuen Sakristei — die Statue der Nacht und die Verse Giambattista Strozzi's und Michelangelo's — wie weit der Gram über die Geschicke des Vaterlands den Meissel des Künstlers beeinflusst haben mag — die Fürstencapelle — Urtheil über die Familie Medici — der Klosterhof und die Bibliotheca Laurentiana — die Codices Medicei oder die Handschriften der griechischen und lateinischen Klassiker — die grosse Diana der Juristen — Petrarca und die Briefe des Cicero — die Schenkung des Grafen von Elci und die Tribuna des Pasquale Poccianti — *Publicae Utilitati.*

I.


Im Jahre 1430, drei Jahre vor seiner Verbannung, liess sich Cosimo de' Medici il Vecchio von seinem Leibarchitekten Michelozzo Michelozzi an der Ecke der Via Larga, gegenwärtig Via Cavour, gegenüber der alten Kirche San Giovannino [1], ein neues Haus bauen. Dieses Haus, A. D. 1659 von dem Grossherzog Ferdinando II. an die Familie Riccardi verkauft und von derselben erweitert, seit 1814 wieder Eigenthum der Regierung und jetzt Präfectur, war das erste schöne in Florenz, ein herrliches, reiches, bequem eingerichtetes Bürgerhaus, in dem die Monarchie ihre Wurzeln schlug. Hier

[1] Später den Piaristen eingeräumt und deshalb *San Giovannino degli Scolopi* genannt. Die Piaristen ertheilen armen Kindern unentgeldlich Schulunterricht, sie heissen daher Väter der frommen Schulen, *Patres Scholarum Piarum:* aus dem letzten Worte entsprang der Name *Piaristen*, während der italienische Name *Scolopi*, Singular *Scolopio*, aus *Scuole Pie* entstanden ist. Der Orden wurde Anfang des XVII. Jahrhunderts von einem spanischen Edelmann, dem heiligen Joseph von Calasanz, gegründet. Bei San Giovannino degli Scolopi befinden sich die gelehrten Schulen der Stadt.

versammelte der alte Cosimo Künstler und Gelehrte, hier bot er den gelehrten Griechen, die aus Konstantinopel nach Italien flüchteten, grossmüthig ein Asyl, hier stellte er Donatello's Judith und andere köstliche Werke auf, darunter einen antiken Sarkophag, der vor Jahrhunderten die Gebeine eines Mediceers umschlossen hatte. Hier wohnten seine Nachkommen, die ersten Bürger der Republik Florenz; hier residirte der Herzog Alessandro, der nebenan, in dem *Vicolo del Traditore*, am 5. Januar 1537 ermordet wurde; dieses *Verräthergässchen* haben die Riccardi nachmals nicht überbaut, aber in einen Balcon, das *Terrazzino*, verwandelt. Hier wohnte endlich auch fünf Jahre lang Cosimo I. Und die Mächtigen der Erde stiegen hier ab, wenn sie durch Florenz kamen. So A. D. 1494 der König von Frankreich Karl VIII., der in diesen Räumen den Pier Capponi krähen hören musste (vergleiche Seite 25). So der Papst Leo X. A. D. 1515; und A. D. 1536 der Kaiser Karl V., als seine natürliche Tochter Margarete von Oesterreich mit dem Herzog Alessandro Hochzeit machte. Ein Königshaus.

Der Stil ist, wie die Italiener sagen, *Rustico Stile*, das heisst, die Vorderseite der Bausteine halb roh gelassen, wie man sagt, nur bossirt, das Bossenwerk jedoch nach Stockwerken abgestuft und gemässigt; die ganze Fassade in Haustein ausgeführt. Damit werden auch die Säulenordnungen von unten nach oben immer zierlicher: auf die toskanische folgt die dorische und die korinthische; ein schweres Kranzgesims schliesst sie ab. Bemerkenswerth sind die Fenster des Erdgeschosses, die Michelangelo gezeichnet haben soll: sogenannte *Inginocchiate*, deren Brett auf zwei runden, nach Art eines gebogenen Knies *(Ginocchio)* vorspringenden, bis auf den Boden reichenden Kragsteinen ruht. Dieser Art sind auch die Parterrefenster des Hauses Sforza Almeni [1]) auf der Via de' Servi, Ecke der Via del Castellaccio. Die halbovalen, mit einem hölzernen Lädchen verschlossenen Fensterchen, die man an den meisten herrschaftlichen Häusern der Stadt Florenz zur Seite des Hauptportals bemerkt, die sogenannten *Finestrini*, dienen den Küfern des Gutes, den *Vinai*, zum Verkauf des Weins in Flaschen.

II.

Wir aber wollen uns im folgenden die ewigen Wohnungen der Mediceer ansehn. Sie sind nicht weit, sie liegen schräg gegenüber, an der Piazza San Lorenzo; die Medici hatten nur eine schmale Strasse zu passiren, so waren sie daheim. Nämlich in San Lorenzo, der ältesten Kirche der Stadt und der Pfarrkirche der Familie Medici, die wir schon wiederholt erwähnt haben (Seite 6. 19. 98). Eine fromme Wittwe, Namens Juliana, die einst auf die Fürbitte des heiligen Laurentius nach drei Töchtern endlich einen Sohn erhalten hatte, den sie *Laurentius* nannte, baute in Florenz, ausserhalb der Mauern, eine Kirche des heiligen Laurentius, welche der grosse Bischof Ambrosius einweihte und wo er einen Theil der in Bologna gefundenen Reliquien der heiligen Märtyrer Vitalis und Agricola deponirte (A. D. 393). Sie hatte über ein Jahrtausend gestanden, als sie (A. D. 1417) abbrannte; und da man sie wieder aufbauen wollte, gab der Stammvater der beiden Mediceischen Linien, Giovanni di Averardo Bicci, dem Baumeister Filippo Brunelleschi, der eben damals an der Kuppel des Domes baute, den Auftrag, den Neubau in grösstem Stile vorzunehmen (A. D. 1425). Brunelleschi gab der Kirche die Form einer Basilica, dieser Plan wurde auch, da er A. D. 1446 starb, von seinen Nachfolgern beibehalten. Giovanni di Averardo Bicci starb schon A. D. 1429, als das Werk kaum angefangen war, und er erhielt nun eine erste Ruhestätte in San Lorenzo, nämlich in der Sakristei, in welcher ihm seine Söhne, Cosimo und Lorenzo, die Stifter der beiden Linien, von Donatello ein marmornes Denkmal setzen liessen. Nach und nach wurden theils hier, theils in

[1]) Sforza Almeni war ein Edelmann aus Perugia und lange Zeit Günstling des Grossherzogs Cosimo I., bis er von demselben eigenhändig ermordet ward, weil er in den Liebessachen des Herrn keinen reinen Mund hielt.

neuangelegten Mausoleen fast alle Glieder des Mediceischen Hauses beigesetzt. Ihre Monumente, bald durch Pracht, bald durch hohe Schönheit ausgezeichnet, verleihen der Lorenzkirche eine düstre Weihe; sie zerfallen räumlich in drei Gruppen, die den Epochen der Familie Medici entsprechen und die wir nicht auseinandernehmen wollen. Cosimo der Alte, DECRETO REIPUBLICAE PATER PATRIAE COGNOMINATUS, ruht (zusammen mit Donatello) in der Kirche selbst, unter der Kuppel vor dem Hochaltar; Giovanni delle Bande Nere, der Vater Cosimo's, des ersten Grossherzogs, auf dem Platze vor der Kirche nach dem Mediceischen Palaste zu, unter einem Denkmal, welches den Namen *Basis von San Lorenzo* führt. Die drei Gruppen sind folgende:

I. Die Sacristei, später, nach Erbauung einer zweiten, die Alte Sakristei genannt, ein viereckiger Raum mit polygoner Kuppel, Filippo Brunelleschi angehörig. Grabdenkmäler aus der republikanischen Zeit.

1. Giovanni di Averardo Bicci und seine Gemahlin Piccarda Bueri († A. D. 1429). Grabplatte von Donatello.

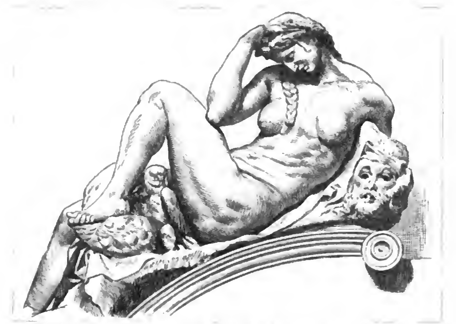
2. Piero il Gottoso, Sohn des alten Cosimo und Vater des Lorenzo il Magnifico, † A. D. 1469; nebst seinem Bruder Giovanni, der vor dem Vater starb, A. D. 1463. Porphyrsarg von Andrea del Verrocchio (PETRO ET JOHANNI DE MEDICIS COSMI P. P. F.). In derselben Gruft wurden später auch die beiden Brüder Lorenzo il Magnifico († A. D. 1492) und Giuliano († A. D. 1478) beigesetzt (LAURENT. ET JUL. PETR. F.).



Giuliano Medici von Michelangelo.
Vom Grabmal des Giuliano Medici in San Lorenzo.

II. Die Neue Sakristei. Grabdenkmäler aus der Uebergangszeit. Dieser geweihte Raum, ein Heiligthum der Kunst, wo tausend angehende Maler und Bildhauer gesessen, gezeichnet und sich gebildet haben, das sich Kaiser Karl V. noch vor seiner Abreise von Florenz, am 4. Mai 1536, zeigen liess, ist ganz und gar eine Schöpfung Michelangelo's. Von Papst Leo X. hatte er den Auftrag erhalten, an San Lorenzo die Fassade auszuführen; zu dem Ende war er nach Carrara geschickt worden, um Marmor zu brechen. Jahrelang musste sich der grosse Künstler damit plagen, Blöcke zu holen und nach Florenz zu transportiren; endlich ward die ganze Sache aufgegeben und dafür ein neues Mausoleum für die jüngeren Medici geplant, als Leo X. A. D. 1521 starb. Kurz darauf, A. D. 1523, bestieg ein neuer Medici, der Erzbischof von Florenz, Giulio de' Medici, der Vetter Leo's X., als Clemens VII. den päpstlichen Thron, und dieser schickte Michelangelo, der inzwischen in Rom an dem Denkmal Julius II. gearbeitet hatte, von neuem nach San Lorenzo, wo er, als Pendant zu der alten, eine neue Sakristei und eine Bibliothek bauen sollte. Beide Gebäude wurden

augenblicklich angefangen, die neue Sakristei, der alten Brunelleschischen ganz ähnlich, nur reicher gegliedert, war nach sechs Jahren, A. D. 1529, fertig. Inzwischen waren die Medici (A. D. 1527) zum drittenmal vertrieben worden und Michelangelo ward von der Regierung zum Generalkommissär der Befestigungsarbeiten ernannt; nachdem er gethan, was er konnte, nachdem er von seinem Privatvermögen relativ beträchtliche Summen für die Vertheidigung der Stadt hergegeben hatte, ging er heimlich nach Venedig, wo er angeblich die Zeichnung zur Rialtobrücke machte, kehrte dann auf Andrängen seiner Mitbürger nach Florenz zurück, aber nur um es zu erleben, dass die Stadt sich ergeben musste (A. D. 1530). Michelangelo war ein glühender Republikaner, man kann sich also vorstellen, was er die Zeit über im Herzen gelitten haben mag. In der Persönlichkeit dieses grossen Mannes gelangte gleichsam der Konflikt zwischen dem Hause Medici und der Republik Florenz, zwischen den seltenen



Die Nacht von Michelangelo. Vom Grabmal des Giuliano Medici in San Lorenzo.

Vorzügen und den unbestreitbaren Verdiensten der berühmten Familie und der unvergänglichen Herrlichkeit der Stadt, welche diese Familie hervorgebracht hatte, zu einem lebendigen Ausdruck; es ist interessant, sich in seine Seele hineinzudenken. Er musste sich sagen — *ich bin gewissermassen ein Kind der Medici; was ich bin, verdanke ich den Medici. Da ich ein Knabe war, hat sich der Magnifico meiner väterlich angenommen, durch die Munificenz seiner Söhne, seiner Neffen ward ich instandgesetzt, mein Talent zu entwickeln und zu zeigen. Bis auf diesen Augenblick beschäftigen sie mich. Was wäre ich ohne die Medici?* — Aber er sagte sich zugleich — *bin ich doch auch ein Sohn der Stadt Florenz, und die Liebe zum Vaterland erstickt jede persönliche Rücksicht. Ei, was wäre ich denn ohne die Mutter der Kunst und der Civilisation, ohne ihre Geist und Herz belebende Luft geworden? In dieser Luft sind die Medici selber gross gewachsen, Florentiner sein heisst mehr als ein Mediceer sein. Das sehen die Undankbaren nicht ein, sie löschen den glorreichen Namen Florenz aus, um Medici dafür zu schreiben — und wären sie zehnmal meine Wohlthäter, im Namen der Republik muss ich sie hassen und verfluchen!* —

Voll Grams machte er sich an die Monumente, welche in die neue Sakristei kommen sollten, Monumente bittrer Feinde; wie bei Dante zeitigte ein grosser Schmerz die edelsten Früchte des Genies, und unwillkürlich lieh der Künstler diesen seinen Schmerz über die Medici den Mediceern und den erhabenen Figuren, mit denen er ihre Gräber schmückte, selber. Der grossartige Sculpturenschmuck, den der Papst ursprünglich ins Auge gefasst hatte, wurde nachgerade auf zwei Grabmäler beschränkt: das Grabmal von Giuliano de' Medici, drittem Sohne des Lorenzo il Magnifico, jüngerem Bruder des Papstes Leo X., Herzog von Nemours, † 1516 — und das Grabmal von Lorenzo de Medici, Enkel des Lorenzo il Magnifico, Sohn Piero's und Vater der Königin von Frankreich Katharina von Medici, Herzog von Urbino, † 1519. Sothane zwei Grabmäler kamen an zwei gegenüberliegende Wände der Sakristei, mit deren Architektur sie aufs schönste harmoniren. Beide Male sitzt der



Der Tag von Michelangelo. Vom Grabmal des Giuliano Medici in San Lorenzo.

Verstorbene in antiker Rüstung, gleich einem Helden, in der Nische über dem Sarkophage, der die irdischen Reste enthält, während rechts und links auf dem Deckel des Sarkophags, an sanftgebogenen Lehnen, die an die Giebelfelder des Rococo erinnern und in Voluten endigen, in genialer Freiheit hingeworfen, einander den Rücken zukehrend, je zwei allegorische Figuren der Tageszeiten, der Marken des Lebens, je eine männlich und je eine weiblich, hängen, so dass zwei pyramidale Gruppen von grosser Wirkung und Eigenart entstehn, wie alle Schöpfungen dieses ausserordentlichen Geistes mehr erhaben als schön, mehr gewaltig als lieblich, ernst, tiefsinnig und ungeheuer, aber eben deshalb Monumente ohne gleichen. Sie sind weltbekannt.

1. Giuliano de' Medici, als Feldherr, den Commandostab vor sich auf dem Schoosse, voll Energie und stolzer Zuversicht, aber ruhig in die Ferne blickend, ob er eine Gefahr bemerke. Das Gesicht, namentlich der Mund, ist schön, der Körper grossartig, die Haltung vornehm. Unter ihm:

   a) Der Tag, italienisch *il Giorno*, gedacht als ein gefesselter Titan, der sich loszuringen

droht: die kolossalen Muskeln der Arme und des Rumpfes ziehen sich schon zusammen, die Adern schwellen, in dem herkulischen Körper fängt es an zu kochen — man glaubt einen alten Löwen zu sehn, der noch ruhig und schläfrig daliegt, der sich eben ein wenig aufgerichtet und fast grämlich umgewendet hat, der aber plötzlich aufspringen und sich erheben wird wie ein Sturm. Das alles liesse sich ungezwungen auf das freiheitliebende, unbändige Volk von Florenz deuten. Uebrigens kann man die Absicht Michelangelo's nur errathen, da die Statue, namentlich der Kopf, nicht ganz vollendet ist, er scheint sie zuletzt gemacht und noch am 25. September des Jahres 1534 daran gearbeitet zu haben, als Papst Clemens starb. Damals fürchtete Michelangelo, der neue Herzog Alessandro könnte nun den Hass an ihm auslassen, den er bis dahin aus Rücksicht auf den alten Onkel zurückgehalten hatte und desshalb verliess er Florenz, um für die übrige Zeit seines Lebens seinen Aufenthalt in Rom zu nehmen.

b) Die Nacht, italienisch *la Notte*, von jeher besonders bewundert, nur mit der *schlafenden Ariadne* im Vatican zu vergleichen, siehe *Rom in Wort und Bild* II, 388. Ein riesenhaftes Weib von harten, aber edlen Formen, ein kummervolles, todmüdes Weib, das ein hohes und heiliges Gut verloren und sich, ohne Schlaf zu finden, lange unruhig hinundhergeworfen hat, ist endlich in einer charakteristischen Stellung eingeschlummert und, wie unsere ältere Sprache so schön sagt, entschwebt: sie stützt das Haupt auf ihren rechten Arm, der seinerseits auf ihren mächtig angezogenen linken Oberschenkel gestützt ist, welcher letztere wiederum seinen Stützpunkt am linken Fusse findet, der auf einen Sack voll Mohnköpfe gesetzt ist. Das rechte Bein hängt herab, desgleichen der linke Arm; beide haben im Fallen die Enden des Betttuchs mit hinabgerissen, auf welchem der Körper liegt. Dass in dem Sacke Mohnköpfe sind, begreift sich; an sich würden die zerbrechlichen Kapseln eine schlechte Unterlage abgeben, aber Michelangelo hat sie gewählt, weil sie Schlaf machen und alte Symbole des Schlafes sind. Auch das Käuzchen, das daneben, in dem Winkel des Knies, steht, ist ein Attribut der Nacht; das bärtige Haupt, welches in der Ecke rechts, unter der linken Achsel der Nacht hervorglotzt, mag das eines Traumgotts sein. Wirklich scheint über die Stirn der unglücklichen Frau ein froher Traum zu schweben — der balsamische Schlaf entwirrt die verschlungenen Fäden der Sorge und des Grams, glättet die Falten des verstörten Angesichts und heilt die geschlagenen Wunden. Heilig ist dieser Schlaf, und wunderbar fügt sich sein Bild zu der steinernen Ruhe der Figur und zu dem stillen kalten Marmor, der selbst ein Schlaf ist.

Als die Statue A. D. 1531 aufgestellt ward, heftete Giambattista Strozzi, von Bewunderung hingerissen, folgende Strophen an:

La Notte che tu vedi in si dolci atti
Dormire, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso; e, benche dorma, ha vita:
Destala, se nol credi, e parleratti! —

das heisst: die Nacht, welche du in so lieblicher Stellung schlafen siehst, wurde von einem Engel, nämlich vom Michael-Engel, in diesem Stein ausgehauen; und obgleich sie schläft, lebt sie doch: Wecke sie nur, wenn du's nicht glaubst, so wird sie zu dir sprechen! — Worauf Michelangelo, als hätte er nicht die Nacht, sondern die Stadt Florenz gebildet, folgendermassen ripostirte:

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che il danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura —
Perciò non mi destar; deh! parla basso! —

zu deutsch: Angenehm ist mir der Schlaf und gern will ich von Stein sein, solange das Unglück und die Schande dauert; nichts zu sehen, nichts zu hören, ist ein grosses Glück für mich — deshalb wecke mich nicht auf; holla! Sprich leise! — Die Reisehandbücher,

welche diese Verse mit ekelhafter Pünktlichkeit wiederholen und sie dabei immer eins von dem andern abschreiben, um sie geschmacklos zu übersetzen und die Uebersetzung wieder abzuschreiben, machen regelmässig den Fehler, im ersten Verse statt *benchè dorma*: *perchè dorme* und demnach im Deutschen zu sagen: *sie schläft, drum hat sie Leben*, was einen ganz albernen Sinn ergibt.

2. Lorenzo de' Medici, ein Meisterwerk ersten Ranges. Der Herzog sitzt in der Tracht eines römischen Kriegers, den Helm auf dem Kopfe, gedankenvoll und traurig in seiner Nische, daher ihn auch das Volk *il Pensiero*, gleichsam den verkörperten Gedanken, nennt. Vorzüglich trägt zu diesem Ausdruck die bekannte Geberde bei, womit er sein Kinn auf die Finger der linken Hand stützt, eine Geberde, die wir erst vorhin auf dem Bilde der *Ecclesia Triumphans* gefunden haben und die man die *Jeremiasgeberde* nennen könnte. In derselben Hand hat er ein Taschentuch, weil er augenscheinlich geweint hat. Worüber weint er? Ueber den Untergang der Republik? Oder ist es nur ein selbstvergessenes Sichversenken in grosse Entwürfe und die Einsicht in das Nichts, die einzige Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens mitnehmen? — Das Erste bleibt immer das Wahrscheinlichste, ob es sich gleich für einen Medici an sich gar nicht schicken würde. Den Ellbogen stützt er nicht unmittelbar auf seinen linken Oberschenkel, sondern auf ein Kästchen, über das ein Ende des Mantels geschlagen ist, und an dessen Front das Bild einer Fledermaus erscheint, wodurch eine allzu gebückte Stellung vermieden wird. Den rechten Arm hat er leicht gebogen und gedreht, so dass der Rücken der Hand auf die rechte Hüfte zu liegen kommt. Der rechte Fuss ist vor den linken gesetzt; die Formen, namentlich Knie und Hände, sind abermals sehr schön. In den Sarkophag that man A. D. 1537 auch die Gebeine des ersten Herzogs von Florenz, Alessandro, der für einen natürlichen Sohn des Herzogs von Urbino Lorenzo de' Medici und einer Negersklavin galt; der Vater war vielleicht Papst Clemens VII. selber. Er wurde, wie wiederholt erwähnt, ermordet, und zwar von einem gewissen Lorenzo Medici, der dem Wüstling seine Tante, die Frau Leonardo Ginori, verschaffen sollte, in dem Augenblick, da er in Lorenzo's Hause auf dem Bette lag und seine Buhlin erwartete (6. Januar 1537). Auf dem Deckel dieses doppelt beladenen Sarkophags liegen rechts und links folgende beide allegorische Gestalten:


Lorenzo Medici von Michelangelo.
Vom Grabmal des Lorenzo Medici in San Lorenzo.

a) Die Morgenröthe, italienisch *l'Aurora*, eine weibliche Gestalt, bis auf den rechten

Schenkel von tadelloser Schönheit, die dem Auge in noch höherem Grade wohlthut als die *Nacht*, weil sie nicht wie diese die Spuren vorangegangener Kämpfe an sich trägt und erst nach vielen vergeblichen Versuchen in einer unbequemen Stellung Ruhe gefunden hat. Sie ist nicht eingeschlafen, sondern im Gegentheil eben aufgewacht und im Begriffe aufzustehen; sie hat keinen schweren Tag, sondern eine erquickende Nacht hinter sich; aber sie geht, wie es scheint, ihrerseits einem schweren Tag entgegen, denn wie sie die Augen aufschlägt, erblickt sie den todten Herzog, und der Anblick des Leichnams wirft einen Schatten über ihr Gesicht. Oder presst ihr derselbe Schmerz, der im Busen der *Nacht* gewühlt hat, ja, der den oben sitzenden Herzog selber übermannt, eine heimliche Klage ab? Ist es immer und ewig der Gram über die Geschicke des Vaterlandes, der den Meissel

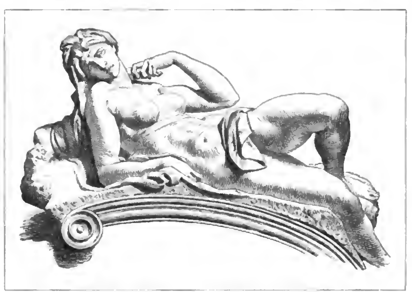


Der Abend von Michelangelo. Vom Grabmal des Lorenzo Medici in San Lorenzo.

führte? — Die Kunsthistoriker verfahren ganz principlos und erklären die Trauer einmal so, einmal so, wie es ihnen gerade einfällt: bald möchte Michelangelo Himmel und Erde über den Verlust der paar kleinen mediceischen Herzöge jammern lassen, bald wieder soll er nichts als die Politik im Kopfe haben. Zu entscheiden, was er eigentlich gemeint hat, ist freilich schwer, um so schwerer, als er sich selber wunderlich genug, man möchte glauben, ironisch darüber geäussert hat. Aber dem Vater des ersten Herzogs von Florenz Trauer über den Untergang der Republik und der *Morgendämmerung* wieder Trauer über den Tod dieses Vaters zuzuschreiben, ist doch mehr als lächerlich. Das Kurze und das Lange ist, dass sich der Ausdruck des Ernstes, der Melancholie für Figuren an Grabdenkmälern überhaupt, wie für Leichenbitter, vorzüglich eignete und dass Michelangelo die Gelegenheit benutzte, in jede derselben etwas von seinem patriotischen Kummer hineinzulegen.

b) Der Abend, italienisch *il Crepuscolo*, eigentlich die *Abenddämmerung*, wir sagen aber *Abend*, weil die allegorische Figur männlich ist. In Wahrheit sind es unter den sechs

Figuren nur drei, welche entschieden traurig aussehen: die *Nacht*, der *Herzog Lorenzo* und die *Morgenröthe*. Die anderen drei, sämmtlich Männer, verrathen keinen Schmerz: der *Herzog Giuliano* ist ein Bild von einem stolzen, thatkräftigen General, der *Tag* hat etwas von einer elementaren Naturgewalt, unser *Abend* endlich ist ein Mann, der des Tages Last und Hitze getragen hat, und der sich nun, erschlafft und abgespannt, der behaglichen Ruhe hingiebt, gleichsam Feierabend macht. Der linke Schenkel hängt lang, fast überlang herunter; darüber ist, wie das Ermüdete zu thun pflegen, der rechte Fuss geschlagen. Also hier eine einfache, dem Charakter der Tageszeit entsprechende Darstellung — ob man nicht überhaupt in den sechs Figuren zu viel gesucht hat? Am Ende ist auch die *Morgenröthe* nur ein Bild des Erwachens, der *Tag* nur ein Bild des Lebens und die *Nacht* nur ein Bild des Schlummers, und bloss die tiefsinnige, gedankenschwere Art Michelangelo's verleitet die Menschen, überall Anspielungen aufs Vaterland zu entdecken. Nicht einmal sein oben



Die Morgenröthe von Michelangelo. Vom Grabmal des Lorenzo Medici in San Lorenzo.

angeführter Vers würde beweisen, dass er bei der *Nacht* eine solche Anspielung ursprünglich gemacht habe; es konnte das ein augenblicklicher Einfall des grossen Künstlers sein, eine bittere Satire, die er unter den Zeitverhältnissen improvisirte, er brauchte damit durchaus nicht den geheimen Sinn der Statue auszusprechen. Was endlich die beiden Herzöge betrifft, so ist der eine allerdings ausnehmend trübe und nachdenklich dargestellt, und es will uns nicht gefallen, darin nur eine *andere Hauptseite der Heldennatur*, nämlich, im Gegensatz zu einem Manne der That, einen Mann, *der sich in grosse Entwürfe versenkt*, zu sehen. Wie absurd! Warum nicht gleich einen Träumer, einen Projectenmacher, einen Afterhelden! — Nein, aber wer sagt uns zum Beispiel, dass der Herzog von Urbino nicht wirklich ein Melancholiker und ein Misanthrop gewesen ist? Oder, da er vielmehr ein lasterhaftes Bürschchen war, das schon im Alter von siebenundzwanzig Jahren starb, wer sagt uns, dass ihn Michelangelo nicht über seinen frühen Tod und über eine schlecht angewendete Jugend trauern lassen wollte? — Der Ursachen traurig zu sein sind viele, und man muss immer festhalten, dass Michelangelo wenigstens welche in petto haben musste, um sie eventuell seinen Auftraggebern zu sagen, denn ihnen konnte er doch nicht den Untergang der Republik vorhalten.

III. Die Fürstenkapelle. Grabdenkmäler der Grossherzoge aus dem Hause Medici. Dieselben werden gern mit dem allgemeinen Begriffe: *Fürsten* oder *Principi* bezeichnet, wie man die Zeit der Monarchie im Gegensatz zur Republik kurzweg *il Principato* nennt.

Das Gebäude liegt hinter dem Chor nach der kleinen Piazza Madonna zu und ist achteckig, von einer hohen Kuppel und drei kleineren Kuppeln überwölbt. Dieser Plan wurde von einem Medici selbst angegeben, nämlich von dem Kardinal Giovanni, einem der Söhne des Grossherzogs Cosimo I.[1]), und von Matteo Nigetti unter dem Grossherzog Ferdinando I. A. D. 1604 ausgeführt. Das Innere ist prachtvoll: Wände und Fussboden sind mit dem kostbarsten Marmor und auserlesener Arbeit in *Pietra dura*, in Jaspis, Achat, Lapis Lazuli oder Lasurstein, jener besonderen Art Mosaik, wie sie sich in Florenz seit dem XVI. Jahrhundert ausbildete, bekleidet, auch die Wappen der toscanischen Städte, die ringsum am Sockel lehnen, in *Lavoro di Commesso* ausgeführt; danach nennt man wohl auch die ganze Kapelle *la Cappella delle Pietre dure*. Die Kuppel hat der schon bei der Akademie erwähnte Pietro Benvenuti, der erste unter den modernen toscanischen Malern, in den Jahren 1828/38, ausgemalt. Er wiederholte das christliche Weltgedicht, das wir nachgerade auswendig wissen, in acht grossen Bildern: das erste ist die *Schöpfung*, dann folgt der *Sündenfall*, dann *Abels Ermordung*, dann das *Opfer Noahs*; hierauf springt er zu Christus über, malt *Geburt*, *Kreuzigung* und *Auferstehung* und schliesst mit dem *Weltgericht*. Dazu die vier grossen



San Lorenzo: Die Fürsten-Kapelle der Medici.

[1]) Cosimo I. hatte auch einen natürlichen Sohn Namens Giovanni, der später in Ungarn General der kaiserlichen Artillerie war; gemeint ist aber jedenfalls der legitime Sohn, der von seinem Bruder Don Garzia auf der Jagd eines unbedeutenden Streites wegen ermordet ward, worauf Cosimo I. im Zorn den Garzia eigenhändig todtschlug. Aus Schmerz darüber starb die Mutter Eleonora di Toledo. Am Hofe wurde das Gerücht ausgesprengt, alle drei seien an dem Faulfieber gestorben, das damals in Pisa grassirte.

Propheten und die vier Evangelisten. Die Gemälde sind der Kapelle nicht unwürdig, die Gegenstände aber haben sich überlebt. Nebenbei bemerkt, unter Benvenuti's Leitung stach Carlo Lasinio die Fresken, mit welchen Luca Giordano im XVII. Jahrhundert die Decke eines Prachtsaales in dem obenerwähnten Palast Riccardi, dem ersten Sitz der Monarchie, geschmückt hatte (Firenze 1822, Gross-Folio). Zur Zeit Pietro Benvenuti's war das Haus Medici längst ausgestorben; sie hatten angeblich 22 Millionen Lire in die Fürstenkapelle gesteckt.

In sechs Nischen stehen die granitnen Sarkophage der sechs mediceischen Grossherzoge, vom ersten bis zum dritten Cosimo. Ferdinando I. und Cosimo II. haben vergoldete Erzstatuen von Giovanni Bologna und von dessen Schüler Pietro Tacca. Die Leiche des siebenten und letzten Grossherzogs, Giangastone de' Medici, ist in den Sarg Cosimo's III. miteingeschlossen, desgleichen in den Sarg Francesco's I. die seiner ersten Gemahlin, während die Bianca Cappello in das Armenbegräbniss der Pfarre von San Lorenzo geworfen ward (vergleiche Seite 38). Die Kapelle gilt für das Wunderwerk Toscana's, und wenn es auf Schätze ankommt, so mag man es gelten lassen; wenn wie an Aladdins Palast ein Fenster fehlte, so wäre kein Sultan reich genug, es zu ergänzen. An Geschmack und an wahrem Werth ist die Fürstenkapelle der Sakristei Michelangelo's natürlich nicht zu vergleichen. *Vanitas vanitatum vanitas!* Schläft es sich besser in einem Haus von Edelsteinen als im tiefen Schoos der kühlen Erde? Ist man weniger todt daselbst? Ha! Ueber die grausame Ironie, so reich zu sein und ein Gerippe! —

Das sind die Grüfte der Familie Medici. In langer Reihe ziehen sie sich durch die heiligen Räume von San Lorenzo wie durch die Jahrhunderte, bürgerlich beginnend, fürstlich endigend, in der Mitte den Höhepunkt der plastischen Kunst bezeichnend. Seltsames Geschlecht, durch die Gesetzmässigkeit seiner Entwickelung ein Spiegel für so viele italienische Fürstenfamilien! — Wenn die Könige von Aegypten todt waren, so wurde über sie zu Gericht gesessen; geben auch wir bei dieser Gelegenheit noch einmal ein Urtheil über die Mediceer ab. Unvergesslich wird der Menschheit immer die Protektion bleiben, welche sie den Künsten und den Wissenschaften haben angedeihen lassen, welches auch ihre geheime Triebfeder gewesen sein mag; nur darf man den Medici nicht anrechnen, was Florenz gebührt, überhaupt die Verdienste der Stadt und der Familie nicht als identisch betrachten. Abgesehen hiervon haben sie wenig Gutes gethan. Als Bürger waren sie treulos und als Monarchen nicht gross. Sie haben die schwere Schuld auf sich geladen, dem spanischen Hof auf der Apenninenhalbinsel zur Vorherrschaft zu verhelfen und damit einen neuen Zustand von Barbarei herbeizuführen. Sieht man in ihr Privatleben hinein, so schaudert man vor den hässlichen Scenen und den unerhörten Greueln, die man erblickt; und wenn dergleichen auch in andern italienischen Fürstenhäusern vorkommen, ausgenommen das Haus Savoyen, das immer rein gewesen ist, so muss man doch sagen, dass die Medici ihre Familiendramen in viel späteren, fortgeschrittenen Zeiten aufgeführt haben. Im Grunde waren es bis zum Ende und noch auf dem Throne Kaufmannsseelen, Leute wie der alte Cosimo, der mit der einen Hand die Waaren des Orients verkaufte und mit der andern die Zügel des Staates lenkte; der Auflader hielt und Gesandte empfing; der dem Papste widerstand, Krieg und Frieden machte, Fürsten Rathschläge ertheilte, die schönen Künste pflegte, dem Volke Schauspiele gab und die gelehrten Griechen von Konstantinopel aufnahm. Wie es im Jesaias von der Stadt Tyrus heisst: *so doch ihre Kaufleute Fürsten sind, und ihre Krämer die Herrlichsten im Lande* (XXIII, 8). Nun alles ist käuflich, zumal in Italien; nur der Himmel nicht. Und wenn dieser es wäre, so doch nicht das Urtheil der Geschichte, die mit der Unparteilichkeit eines Litta, hochthronend die Thaten der *Famiglie celebri* abwägt und die der Medici voll Trauer zu leicht befindet.

III.

Wir erwähnten oben, dass Kaiser Karl V. am 4. Mai 1536, im Begriffe Florenz zu verlassen, in San Lorenzo die Messe hörte und dann noch, ehe er aufsass, die Neue Sakristei besuchte. Wenn ein Humanist wie Joachim Camerarius in seinem Gefolge gewesen wäre, so hätte sich dieser inzwischen vielleicht etwas Anderes angesehn. Er hätte den stillen Klosterhof durchschritten und durch die doppelten Säulenhallen, die dem Brunelleschi zugeschrieben werden, mit unverkennbarer Rührung die Domkuppel und den Glockenthurm gegrüsst; worauf er den Eingang zu der neuen Biblioteca Mediceo-Laurenziana suchte, die Michelangelo mit der Sakristei im Auftrage des Papstes Clemens VII. errichtet hatte. Sie war noch nicht ganz fertig, die Manuscripte steckten noch in der Pfarre, aber die Sammlung zog schon damals die Blicke der Gelehrten von ganz Europa auf sich. A. D. 1444 von dem alten Cosimo de' Medici gestiftet und von den Medici ständig vermehrt, enthielt sie an sieben Tausend der kostbarsten Handschriften griechischer und lateinischer, namentlich lateinischer Klassiker, die berühmten *Codices Medicei*, noch heute Himmelreiche für die Philologen und ihre Famuli. Sie werden in 88 Repositorien, sogenannten *Plutei*, die angeblich nach Entwürfen Michelangelo's geschnitzt sind, an Ketten aufbewahrt; der Custode sagt zum Beispiel: *il tal codice è al pluteo secondo, numero dieci*; die wichtigsten darunter sind folgende:

1. Der Mediceus des Virgil in Capitalschrift, aus dem V. Jahrhundert, mit der berühmten Unterschrift oder *Subscriptio* des Consuls Turcius Rufus Apronianus Asterius, einem Epigramm in acht Distichen (A. D. 494).
2. Die Handschrift der sechs ersten Bücher der Annalen des Tacitus, etwa aus dem X. Jahrhundert. Sie kam A. D. 1508 aus dem Kloster Corvey in Westfalen nach Rom und von dort nach Florenz.
3. Eine zweite Handschrift des Tacitus, welche uns die letzten Bücher der Annalen, Buch XI—XVI, zusammen mit den ersten Büchern der *Historiae* erhalten hat. Wohl in Monte Cassino A. D. 1053—87 geschrieben. Diese zwei Handschriften sind die *Medicei Taciti Codices* I und II.
4. Der Codex Florentinus der Pandecten, Haupthandschrift dieses wichtigen Werkes, die *grosse Diana der Juristen* genannt, zuletzt für Mommsen's Ausgabe neuverglichen. Die Schrift ist in der sogenannten *Litera Pisana*, sie hat ein hohes Alter und stammt etwa aus dem VI. oder VII. Jahrhundert. Der Codex befand sich ursprünglich zu Amalfi und wurde hier A. D. 1135 von den Pisanern weggenommen; einer Sage nach hätte ihn zwei Jahre später, A. D. 1137, als Kaiser Lothar III. Amalfi stürmte, ein gewisser Wernher daselbst gefunden, der Kaiser ihn aber der Stadt Pisa zum Geschenk gemacht. Von Pisa kam die Handschrift nach Florenz in die Grossherzogliche Bibliothek.
5. Eine Handschrift des Aeschylus.
6. Drei Handschriften der Briefe des Cicero. A. D. 1345 entdeckte Petrarca in Verona die Briefe an Brutus, Q. Cicero, Octavianus und Atticus wieder. Die Handschrift, in welcher Petrarca diese Briefe in obiger Reihenfolge fand und die in den Besitz des Herzog von Mailand Galeazzo Visconti kam, ist wieder verloren gegangen, es ist nur eine unmittelbar davon genommene Abschrift erhalten. Diese (*Codex Mediceus*, XLIX, 18) ist indessen nicht mit derjenigen identisch, welche sich, wie wir wissen, Petrarca selbst angefertigt hat, vielmehr gehörte sie einem jüngeren Zeitgenossen Petrarca's, dem florentinischen Staatskanzler Coluccio Salutato, welchem sie sein College zu Mailand Pasquino de Capellis besorgt hatte. Derselbe Coluccio Salutato verschaffte sich durch denselben Pasquino auch noch eine andere Abschrift. Im Besitze des erwähnten Herzogs von Mailand befand sich nämlich auch noch eine Handschrift der Briefe *ad Familiares* aus dem XI. Jahrhundert, die im XIV. Jahrhundert zu Vercelli gefunden worden war, gegenwärtig in unserer Bibliothek; seit Orelli hielt man diesen Mediceus (XLIX, 9) für die Quelle aller vorhandenen Handschriften der Briefe *ad Familiares*, eine Ansicht, die jetzt hinfällig geworden ist. Genannten Codex, den ehemaligen Vercellensis, liess sich also Coluccio Salutato ebenfalls abschreiben, diese Abschrift, abermals hier (Codex Mediceus XLIX, 7), wird demnach mit Unrecht als Autograph des Petrarca angesehn. Auch gefunden worden sind die Briefe *ad Familiares* von Petrarca nicht, man glaubte das früher irrthümlich aus einer Angabe des Flavius Blondus schliessen zu sollen; Petrarca kannte vielmehr nur jene eine von ihm in Verona entdeckte Briefsammlung.

Eine höchst werthvolle Bereicherung ward der Bibliothek A. D. 1818 zu Theil, als ihr der Graf Angelo Maria d' Elci eine kostbare, mit vieler Mühe zusammengebrachte Sammlung von

Drucken des XV. Jahrhunderts schenkte: die ältesten Ausgaben der lateinischen und griechischen Schriftsteller und der biblischen Autoren im Originaltexte — eine fast vollständige Collection von Aldinen mit dem Anker, um den sich ein Delphin schlingt — das sogenannte höchst seltene Memorial von dem deutschen Buchdrucker Arnold Pannartz u. s. w. Für diese *Biblioteca Delciana* liess der Grossherzog Ferdinand III. von dem trefflichen Architecten Pasquale Poccianti an die Laurenzianische Bibliothek, die Schöpfung Michelangelo's, einen neuen prächtigen Saal in Form einer Rotunde anbauen; die Kosten beliefen sich auf 24,000 Scudi. Auch hier gilt das Wort des ersten Grossherzogs Cosimo, welches er, COS. MED. FLOREN. ET SENAR. DUX II., A. D. 1538 auf die zur Eröffnung der Laurenziana geschlagenen Medaillen unter einen Tisch mit aufgeschlagenen Handschriften setzen liess:

PUBLICAE UTILITATI.

Achte Gruppe.

Santa Croce, Kirche und Kloster der Franziscaner.

Die Augustinerkirche — die Karmeliterkirche.

Dominicaner und Franziscaner, alte Rivalen — sie theilen Florenz in *amores duo, civitates duas* — Santa Croce, die Kirche der Franziscaner — das Kreuz ist ein specielles Wahrzeichen der Franziscaner — die Kreuzkirche erinnert an die Visionen des heiligen Franz und an die Verehrung des heiligen Bonaventura — die Kirche erbaut von Arnolfo di Lapo, eingeweiht von Cardinal Bessarion, die Façade erst in unserem Jahrhundert hergestellt — die Fresken von Giotto: Scenen aus dem Leben des heiligen Franz — diese Fresken überweisst und erst neuerdings wiederentdeckt — *Krönung der Maria*, das einzige mit Giotto's Namen bezeichnete Bild — Sculpturen: Donatello's *Verkündigung Mariä* — sein *gekreuzigter Bauer* und der Wettstreit mit Brunelleschi — die Kanzel von Benedetto da Maiano: Scenen aus dem Leben des heiligen Franz — imposante Raumverhältnisse der Kreuzkirche — sie ist das Pantheon und die Westminsterabtei von Florenz — die Geschlechterkirche der Nation — Denkmäler von Dante, Michelangelo, Galilei, Machiavelli und andern grossen Bürgern — sie wurden ihnen fast ohne Ausnahme erst spät errichtet, während Tagesberühmtheiten gleich nach ihrem Tode zur Ruhe in Santa Croce kamen — Namen unseres Jahrhunderts: Alfieri, die Gräfin Albany, Cherubini — auf das linke Arnoufer über den Ponte a Santa Trinita — Santo Spirito und Santa Maria del Carmine — Fresken von Masolino, Masaccio und Filippino Lippi in der Cappella dei Brancacci.



I.



ie beiden Orden der Dominicaner und der Franziscaner, beides Bettelorden, die von Almosen, dem *Freitisch des Herrn*, lebten, aber im Laufe der Zeit durch die allgemeine Mildthätigkeit zu grossem Reichthume kamen; beide zu gleicher Zeit, am Anfang des XIII. Jahrhunderts, gegründet und weit verbreitet; beide durch praktische Seelsorge und Predigt von unbegrenztem Einfluss auf das Volk, beide auch durch wissenschaftliche Bestrebungen und bedeutende Gelehrte ausgezeichnet — sind von Anfang an Rivalen, ja erbitterte Gegner gewesen, die einander bei jeder Gelegenheit herausforderten und bekämpften. Dominicus und Franziscus waren wie zwei Säulen, welche die wankende Kirche stützten; sie waren wie zwei Räder eines Wagens, auf dem sich die Kirche vertheidigte; sie waren wie zwei Kämpen, mit denen Gott im Himmel seiner Braut auf Erden zu Hilfe kam.[1]) Dante, dem wir diese Vergleiche entnehmen, lässt im Himmel den heiligen Thomas von Aquino, den Koryphäen der Dominicaner, das Lob des heiligen Franziscus, und den heiligen Bonaventura, den Helden der Franziscaner, das Lob des heiligen Dominicus singen; und in Santa

[1]) *Lo imperador che sempre regna a sua sposa soccorse con duo campioni* sagt Dante, *Paradiso* XII, 40 ff. In demselben Gesange (106 ff.) findet sich der Vergleich mit den beiden Rädern. Der mit den beiden Säulen gründet sich auf die schöne Legende, die wir in *Rom in Wort und Bild* I, S. 241 ff., mitgetheilt haben und die in unserer Kirche in der Cappella Bardi von Giotto al fresco dargestellt ist.

Croce selbst sieht man über einer Thür ein Relief aus dem XVI. Jahrhundert, wo sich Dominicus und Franziscus im Paradies umarmen. Auf Erden war von einer so neidlosen Anerkennung nichts zu spüren, im Gegentheil wurden gerade die Namen dieser Männer bei dem gegenseitigen Zanke als Parole ausgegeben. Haben wir von solchem Zanke nicht schon oben, bei der Geschichte des Savonarola (Seite 27), eine Probe gehabt? — Auch die Stadt Florenz, wo, wie wir früher bemerkten, die Dominicaner von den Medici begünstigt wurden, theilte sich gewissermassen in zwei Lager, *amores duo, civitates duas:* in *Santa Maria Novella* und *San Marco* einerseits und in *Santa Croce* anderseits.

Santa Croce, die *Kreuzkirche*, ist die Kirche der Franziscaner, und zwar der unreformirten Franziscaner, welche zu der strengeren Disciplin der ersten Zeit nicht zurückgekehrt sind und welche man *Conventualen* nennt; der Name *zum heiligen Kreuz* gründet sich darauf, dass das heilige Kreuz, dessen Erhöhung und Erfindung bekanntlich von der ganzen katholischen Welt gefeiert wird, ein specielles Wahrzeichen der Franziscaner ist. Am Fest der Kreuzeserhöhung A. D. 1224 war es, dass dem heiligen Franz von Assisi, der sein lebenlang das bittere Leiden und Sterben des Herrn und das Kreuz im Geiste betrachtete, auf dem Berge Alverno in den Apenninen ein geflügelter Seraph mit dem Bilde des Gekreuzigten erschien, und dass er, von Liebe zu dem leidenden Heilande durchglüht, die Wundmale Christi an seinen Händen und Füssen und an der Seite empfing. Infolgedessen führen die Franziscaner ein Kreuz, unter dem sich ein Arm des heiligen Franz und ein Arm Christi, der eine wie der andere mit der Wunde in der Hand, kreuzt, in ihrem Wappen. Auch der berühmte Bonaventura hat ein Kruzifix als Attribut. Der heilige Thomas von Aquino, heisst es, wollte einst die Bibliothek des *Doctor Seraphicus* sehen, um den Quellen seiner hohen Betrachtungen auf die Spur zu kommen; da zeigte ihm Bonaventura sein Kruzifix und sagte: *das sind meine Bücher.* Freilich heissen auch andere katholische Kirchen *zum heiligen Kreuz*, die mit dem Orden des heiligen Franziscus nichts zu thun haben und theilweise viel älter sind: zum Beispiel ist die Kirche *Santa Croce in Gerusalemme* in Rom, eine der sogenannten *Sieben Kirchen*, angeblich bereits von Konstantin dem Grossen zu Ehren des durch die heilige Helena in Jerusalem aufgefundenen heiligen Kreuzes erbaut worden; und auch bei unserer florentiner Kirche weisen die Reliefs in den Lünetten der drei Thüren nur (rechts) auf die Erscheinung des Kreuzes, welche Kaiser Konstantin vor der Schlacht bei der Milvischen Brücke (28. October A. D. 312) hatte, (links) die Auffindung des Kreuzes durch Konstantins Mutter (3. Mai A. D. 350) und (über der Mittelthür) die Wiedereroberung und Aufrichtung des von den Persern geraubten Kreuzholzes auf der Schädelstätte zu Jerusalem unter Kaiser Heraklius hin (14. September A. D. 628). Doch ist unsere Kirche übrigens von dem Franziscanerthum und seinen Legenden so durchdrungen, dass man kaum fehlgehen dürfte, wenn man auch den Namen darauf schiebt.

Istud ab Arnulpho templum fuit aedificatum. Auch diese grosse Kirche ist eine Schöpfung des berühmten Baumeisters Arnolfo di Lapo, der fast das ganze alte Florenz geschaffen hat; er baute sie den Franziscanern A. D. 1294. Das heisst, es fand im genannten Jahre, zwei Jahre vor der des Doms, durch Arnolfo die Grundsteinlegung statt; ausgeführt wurde sie nach seinen Plänen in einem sehr viel längeren Zeitraum, der sich weit über Arnolfo's Leben hinauserstreckte. A. D. 1320, als Arnolfo di Lapo bereits an neun Jahre unter der Erde ruhte, war der Bau soweit gefördert, dass Gottesdienst darin gehalten werden konnte; hundert und zwei und zwanzig Jahre später, A. D. 1442, war er bis auf die Façade fertig, so dass die Kirche von dem bekannten Cardinal Johannes Bessarion, der eben damals wiederum in Italien verweilte, nachdem er kurz vorher (A. D. 1439) auf dem florentiner Concil die Union der griechischen und römischen Kirche vermittelt hatte, in Gegenwart des Papstes Eugen IV. eingeweiht werden konnte. Die Façade



Santa Croce.

kam erst in unserem Jahrhundert, A. D. 1857/63, hinzu, indem Niccolò Matas die Entwürfe ausführte, welche der ausgezeichnete toscanische Architekt Simone Cronaca, ein warmer Freund Savonarola's, hinterlassen hatte († A. D. 1508). Sie ist von weissem, verschiedenfarbig inkrustirtem Marmor. Um dieselbe Zeit (A. D. 1847) wurde der Thurm erneuert. Arnolfo's Bild, von Giotto gemalt, ist in der Kirche zu sehen.

Im XIV. Jahrhundert wurde die Kirche von Giotto, Taddeo und Agnolo Gaddi, Giottino und Anderen ausgemalt und mit herrlichen Fresken geschmückt; die beiden Capellen Peruzzi und Bardi enthielten die Hauptwerke Giotto's, Gemälde aus seiner reifsten Zeit. Dieselben stellten *Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers, des Apostels und Evangelisten Johannes* und *des heiligen Franz von Assisi* dar. Die letzteren, die mit Giotto's Fresken in Assisi selbst übereinstimmen, haben naturgemäss das meiste Interesse für uns, daher wir sie kurz aufführen, Nebenmomente, wie die diversen Erscheinungen des Heiligen — er erschien angeblich dem Antonius von Arles, dem Bischof von Assisi, den Päpsten zu wiederholten Malen — sowie andere Wunder übergehend.

Wandbekleidung in Santa Croce

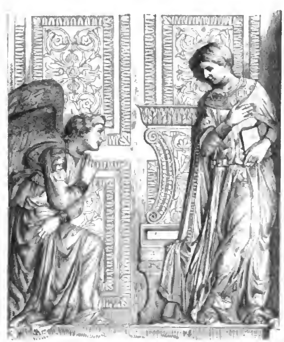
1. Der heilige Franz sagt sich in Gegenwart des Bischofs von Assisi von seinem leiblichen Vater, Petrus Bernardoni, los und giebt ihm seine Kleider und alles Geld zurück, weil er von jetzt ab sprechen will: *Vater unser, der du bist im Himmel* und nicht mehr: *Vater Petrus Bernardoni.* Geschehen in seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre, 16. April A. D. 1207.
2. Der heilige Franz legt seinen beiden ersten Jüngern, Bernhard von Quintavalle und Petrus von Catania, das Busskleid an (A. D. 1209, das erste Jahr des Ordens).
3. Der heilige Franz hält vor Papst Innocenz III. die Predigt. Darauf sieht der Papst im Traume zu seinen Füssen eine Palme wachsen; in der Nacht darauf erscheint ihm ein Armer, der die Kirche des Laterans, da sie einzustürzen droht, stützt und hält. Dieser Traum, eine Version der oben angezogenen Legende, bestimmt ihn, die erste Regel des heiligen Franz mündlich zu bestätigen (August A. D. 1209).
4. Der heilige Franz giebt der heiligen Jungfrau Clara in der Portiunculakirche das Ordenskleid (18. März A. D. 1212).
5. A. D. 1220 sind die ersten Märtyrer aus dem Franziscanerorden, SS. Berardus de Carbio et Socii, zu Marokko enthauptet worden. In demselben Jahre schifft sich der heilige Franz mit zwölf Genossen nach dem Morgenlande ein, geht ins Lager der Sarazenen und wird von dem Sultan freundlich aufgenommen. Um ihn zum christlichen Glauben zu bekehren, macht er sich anheischig, die Feuerprobe zu bestehen und mit einem Imam oder allein in einen brennenden Scheiterhaufen zu gehen. Der Sultan will nicht, aber ein solcher Glaube rührt ihn. *Bete für mich*, sagt er zum heiligen Franz, *dass mich Allah erleuchten möge.*
6. Der heilige Franz empfängt die Wundmale Christi auf dem Berge Alverno. Der Seraph mit dem Bildnisse des Gekreuzigten erscheint oben in der Luft; Strahlen von den Wunden des Herrn treffen auf den Heiligen, der verzückt nach dieser wunderbaren Erscheinung hinsieht (14. September A. D. 1224).

7. Der heilige Franz macht erkrankt sein geistliches Testament, ermahnt seine Jünger nochmals zur treuen Beobachtung der Regel und segnet sie (September A. D. 1226).

8. Der heilige Franz hat sich, auf der blossen Erde liegend und mit einem schlechten Kleide bedeckt, die Passion nach Johannes vorlesen lassen und ist dann beim Beten von Psalm CXLII, beim letzten Verse desselben, im fünfundvierzigsten Lebensjahre, zwanzig Jahre nach seiner Bekehrung, achtzehn Jahre nach der Stiftung seines Ordens, entschlafen (4. October A. D. 1226). Die Brüder beweinen ihn, Priester und Chorknaben stehen dabei. Ergreifende Composition, von Ghirlandaio und Benedetto da Maiano benutzt, von Raffael vervollkommnet.

9. Die Uebertragung des heiligen Leibes von der Georgskirche auf den *Höllenhügel*, den jetzigen *Paradieses-hügel* (*Colle del Paradiso*) bei Assisi, in die neugebaute Kirche daselbst (25. Mai A. D. 1230).

10. (An der Decke.) Der heilige Franz in der himmlischen Herrlichkeit, vor ihm die drei Mönchsgelübde: Armuth, Keuschheit und Gehorsam, personificirt. *Regola e vita dei Frati Minori*, so beginnt die Regel des heiligen Franz, *si è l'osservare il Vangelo, praticando l'Obbedienza, la Povertà et la Carità.*



Mariä Verkündigung von Donatello in Santa Croce.

Diese kostbaren Freskowerke waren im Laufe der Zeiten überweisst worden, erst in den letzten Jahrzehnten wurden sie wiederentdeckt, unter der Tünche hervorgeholt und restaurirt. Man möchte sagen, sie hatten das Schicksal von Handschriften, auf welchen die ursprüngliche Schrift durch eine jüngere ersetzt ist; sie glichen giottoschen Palimpsesten. Giotto wird auch ein *Abendmahl* im Refectorium des Klosters, jetzt einem Militärmagazin, zugeschrieben, obgleich dasselbe eher auf seinen Schüler, Taddeo Gaddi, schliessen lässt; in der Kirche, in der Cappella Medici, hängt eine Altartafel von ihm, die *Krönung der Maria* darstellend, das einzige mit Giotto's Namen bezeichnete Bild (OPUS MAGISTRI JOCTI).

Auch an Skulpturen von Donatello und andern Meistern der Frührenaissance ist die Kreuzkirche reich. Das Tabernakel in der Cappella Cavalcanti, welches *Mariä Verkündigung*, *l'Annunziata* zum Gegenstande hat, ein Relief in Sandstein, war eine der Arbeiten, welche Donatello's Ruf begründeten. Die Köpfe sind ungemein schön und ausdrucksvoll, die Gewänder meisterhaft angeordnet und gefaltet, die Behandlung des Nackten verräth ein Streben nach antiker Formengebung. Wie demüthig, wie zartfühlend bringt dieser Engel Gabriel seine Botschaft an, wie dankbar, aber doch wie gross, mit einem fast königlichen Anstand nimmt sie die heilige Jungfrau an! — Vier Kinder, sogenannte *Putten*, schweben auf dem Original darüber, nicht sechs, wie Vasari sagt, und nicht von Marmor, sondern von Holz. In einer Capelle des linken Querschiffs, einer zweiten Cappella Bardi sieht man über dem Altar ein anderes Frühwerk unseres Meisters, nämlich ein hölzernes Crucifix — derbgliederig, kurzstämmig, fast krummbeinig, mit düsterem Antlitz und wildem Haar. Wie es Filippo di Ser Brunellesco sah, äusserte er, Aretino hat uns diese Anecdote bewahrt: *Du hast einen Bauern gekreuzigt! — So mache du einen Edelmann*, erwiderte Donatello. Und Brunellesco schnitzte in der That heimlich ein anderes Crucifix, eine würdige und edle Gestalt, man möchte sagen, einen jungen Gott, der ans Kreuz geschlagen ist, und der auch den Donatello zur Bewunderung hinriss. Dieses Crucifix hängt jetzt in der Cappella de' Gondi, in Santa Maria



Inneres von Santa Croce.

Novella. Wie schön war dieser Wettstreit der Künstler gerade zu Brunelleschi's Zeit, wo man sich rücksichtslos für das Gute begeisterte, mochte man es selbst hervorgebracht haben oder nicht! — Wir haben schon einmal gesehen, wie neidlos und wie gross eben diese beiden Meister, Brunelleschi und Donatello, dachten (Seite 106). Beregte Werke Donatello's stammen etwa aus A. D. 1406, er war damals zwanzig, Brunelleschi neunundzwanzig Jahre alt. [1])

Ein Schüler Donatello's, Benedetto da Maiano, machte für die Kreuzkirche eine Kanzel, welche für die schönste Italiens gilt, jedenfalls eine der schönsten Leistungen des XV. Jahrhunderts und das Meisterwerk dieses Bildhauers darstellt (A. D. 1470). Sie war die Stiftung eines gewissen Pietro Mellini, dessen Büste von Benedetto da Maiano man im Bargello sieht. Die Kanzel ist von Marmor und fünfeckig, an jeder der fünf Seiten ein Relief, welches abermals eine Scene aus der Legende des heiligen Franz von Assisi zum Gegenstande hat, darunter in einer Nische die allegorische Gestalt einer theologischen Tugend, oder einer Cardinaltugend. Darnach gliedert sich das reizende Werk folgendermassen:

1. Innocenz III. bestätigt den Franziscanerorden, A. D. 1209. Darunter die Statuette des Glaubens (*della Fede*).
2. Der heilige Franz ist bereit, vor dem Sultan die Feuerprobe zu bestehen (A. D. 1220). Darunter die Hoffnung (*la Speranza*).
3. der heilige Franz empfängt auf dem Berge Alverno die heiligen Wundmale (A. D. 1224). Darunter die Liebe (*la Carità*).
4. Tod des heiligen Franz zu Portiuncula bei Assisi (A. D. 1226). Darunter die Stärke (*la Fortezza*).
5. Die Enthauptung des heiligen Berardus und seiner Genossen, der ersten Märtyrer aus dem Franziscanerorden, zu Marokko (A. D. 1220). Darunter die Gerechtigkeit (*la Giustizia*).

Die schönen Künste verdanken dem Institut des heiligen Franz einen guten Theil ihres Glanzes. Ueberall, wo die Franziscaner hinkamen, gründeten sie ausgedehnte und prachtvolle Niederlassungen, rechte Tummelplätze für Künstler allerart. Die Klöster und Kirchen der Conventualen sind fast in jedem Lande die grössten, sei es nun, dass sie dieselben für die Predigt wirklich brauchten, oder dass sie nur der Ehrgeiz und der Geist des berüchtigten Bruders Elias von Cortona, den Franz selbst zu seinem Generalvikar bestellte, leitete. Das Kloster, die Kirche und der Platz zum heiligen Kreuz nehmen in Florenz einen Raum ein, der für die grösste Burganlage hinreichend sein würde: die Verhältnisse sind wahrhaft imposant, an die gewaltigsten Gotteshäuser Europas und in Florenz an den Dom erinnernd. Das Innere mit den drei je 149 Meter langen, 16,6 Meter hohen und 8,4 Meter breiten Schiffen, mit dem 13,3 Meter breiten Querhaus, und dem offenen Dachstuhl, der nur auf vierzehn achteckigen Pfeilern ruht, macht an sich einen überwältigenden Eindruck. Aber dieser Eindruck ist für *Santa Croce* allein nicht massgebend, er wird durch ernste Betrachtungen überboten und nicht nur durch die eben flüchtig erwähnten Kunstwerke, sondern auch noch durch Denkmäler anderer Art gesteigert, von denen wir gleich erzählen wollen.

II.

In Santa Croce's holy precincts lie
Ashes which make it holier, dust which is
Even in itself an immortality,
Though there were nothing save the past, and this,
The particle of those sublimities,
Which have relapsed to chaos: — here repose
Angelo's, Alfieri's bones, and his,
The starry Galileo, with his woes;
Here Machiavelli's earth return'd to whence it rose.

Byron, Childe Harold's Pilgrimage. Canto IV, LIV

Die Kreuzkirche enthält die Denkmäler Dante's, Michelangelo's, Galilei's, Machiavelli's und anderer grosser Bürger: sie ist das Pantheon und die Westminsterabtei von Florenz. Indem die reichsten Einwohner der Stadt zum Bau der Kirche beisteuerten und die Republik selbst grosse

[1]) Von Brunelleschi rührt in Santa Croce, im Kreuzgang, die *Capelle der Pazzi* her, welche für das Erstlingswerk der modernen Architectur gilt und ein griechisches Kreuz mit flacher Kuppel darstellt. Auch hier arbeitete Donatello mit, der mehrere der reizenden Engelsköpfe in dem Fries der Vorhalle schuf (A. D. 1420).

Summen spendete, dachten Viele daran, sich auch darin begraben zu lassen, und so wurde die Kreuzkirche zunächst die Geschlechterkirche der Nation *(la Chiesa Gentilizia della Nazione)*. Von jeher liessen sich die Italiener und die Spanier in den Grüften der Franziscaner, ja, sogar im Kleid des heiligen Franz, diesem Kleid der Armuth und der Busse, gern begraben. Wer in Sizilien gewesen ist und das Kapuzinerkloster bei Palermo besucht hat, der erinnert sich, wie da die Mumien in der braunen Kutte die Nischen der unterirdischen Corridore in unabsehbaren Reihen füllen. Und wer in Sevilla gewesen ist, der weiss, dass sich die Sage von Don Juan und dem Steinernen Gaste gleichfalls an ein Franziscanerkloster knüpft, welches die Familiengruft und das Reiterstandbild des Gouverneurs einschliesst. So wurden sie also auch zu Tausenden in die Kirche zum heiligen Kreuz getragen, um hier bei den Bussgesängen der Minderbrüder sanft zu schlummern und das ewige Leben zu erwarten. Doch wurde dieses himmelerhabene Mausoleum im Laufe der Zeit der allgemeinen Benutzung entzogen und für die Reste besonders ausgezeichneter und verdienter Bürger reservirt. Für hohe Würdenträger, Gelehrte, Schriftsteller, Dichter, Künstler, Diplomaten, Feldherren u. s. w. Auf Staatskosten wurden dann in Santa Croce feierlich die Exequien abgehalten und die Häupter der verblichenen Unsterblichen mit Lorbeer bekränzt, während man über den Särgen der Kriegshelden an den Wänden Standarten, Degen, Schilde, Fahnen und Waffenröcke aufhing. Man erkennt diese Sitte bereits im XV. Jahrhundert — nicht dass einzelne der in Santa Croce bestatteten oder wenigstens durch Monumente geehrten Männer, wie Dante, nicht schon früheren Zeiten angehörten, aber die Denkmäler wurden nicht immer gleich gesetzt, so datirt zum Beispiel eben das Dante's, ein *dreimal vergeblich beschlossenes, aber endlich durch eine öffentliche Sammlung zustandegebrachtes* Kenotaph, laut Inschrift erst aus unserem Jahrhundert, nämlich von A. D. 1829. Dante starb bekanntlich 14. September A. D. 1321 zu Ravenna, sechsundfünfzig Jahre alt, bald nach Vollendung seines grossen Gedichts; seine Gebeine ruhen daselbst in einem Mausoleum, das der Podesta Bernardo Bembo A. D. 1482 nach den Entwürfen des Pietro Lombardo erbauen liess. Bei Anlass der sechshundertjährigen Jubelfeier seiner Geburt, A. D. 1865, wurden ihm in mehreren Städten Italiens Denkmäler errichtet, in seiner Vaterstadt Florenz ein von Enrico Pazzi verfertigtes Standbild auf der Piazza di Santa Croce, welches wir auf unserem Vollbilde erblicken; der Dichter,


Das Grabmal von Galileo Galilei in Santa Croce.

quem genuit parvi Florentia amoris,

figurirt daher jetzt in dieser Gegend zweimal, einmal in der Kirche und einmal vor der Kirche. An dem Denkmal in der Kirche, einem Werke Stefano Ricci's, stehen die unpassenden Worte:

ONORATE L'ALTISSIMO POETA!

das heisst: ehrt den erhabenen Dichter! — wenn das Ehrendenkmal noch nicht dastünde, so wäre die Mahnung ganz am Platze, so aber möchte man doch etwa lieber lesen: *zu Ehren des*

erhabenen Dichters, ein später Tribut der Dankbarkeit und so weiter und so weiter, wie es ja unten wirklich heisst.

Aehnlich erging es dem *sternenhellen* Galileo Galilei. Der alte Mann starb in der Villa Gioiella zu Arcetri bei Florenz, am 8. Januar A. D. 1642, elf Monate vor der Geburt Isaak Newtons; er hatte ausdrücklich gewünscht, in der Kirche Santa Croce beigesetzt zu werden. Aber jene finstere Macht, welche ihn im Leben verfolgt hatte, gönnte ihm nicht einmal im Tode Ruhe. Seine Feinde strengten sich zunächst an, ihm überhaupt ein christliches Begräbniss zu entziehen; und wenn sie auch damit nicht durchdrangen, so kam er doch als ein *Neuling* ohne Sang und Klang nicht etwa in die Kirche des Klosters, sondern in die Capelle des *Noviziats* von Santa Croce, das einst der alte Cosimo nach den Entwürfen Michelozzo's hatte erbauen lassen. Das *Noviziato* befindet sich am Ende des Corridors der Sakristei, man nennt es auch die *Cappella de' Medici;* hier fanden wir oben die *Krönung Mariä* von Giotto. Galilei's Freunde wollten ihm wenigstens hier ein Grabmal errichten, Rom gestattete es nicht. Erst nach fünfundneunzig Jahren, A. D. 1737, wurden die sterblichen Ueberreste des Mannes, dessen Name noch leben wird, wenn die Namen seiner Gegner längst vergessen sind, nach der Kreuzkirche selbst, in das linke Seitenschiff derselben, übertragen und durch ein würdiges Denkmal ausgezeichnet, an dem man die Attribute der Weltkugel und des Fernrohres bemerkt.



Das Grabmal von Machiavelli in Santa Croce.

Gerade die berühmtesten Bürger dieser Nekropolis, die jedermann kennt, sind erst lange nach ihrem Tode der Ruhe in Santa Croce gewürdigt worden. Niccolò Machiavelli, der den stolzen Lobspruch erhielt, dass einem so grossen Namen kein Lobspruch gleichkomme:

TANTO NOMINI NULLUM PAR ELOGIUM,

starb zu Florenz am 22. Juni 1527 in äusserster Armuth. Die Gebeine des ausserordentlichen Mannes kamen unter die des grossen Haufens zu liegen und verblieben über zwei Jahrhunderte bei der *misera plebs.* Da suchte sie A. D. 1787 ein Fremder, ein Engländer, der Graf Cowper, hervor und erwies dem grössten florentiner Staatsmann die letzte Ehre. Innocenzo Spinazzi musste im rechten Seitenschiffe von Santa Croce das Denkmal errichten, das die ebenerwähnte Inschrift trägt und das, sagt Macaulay, *von jedem mit Ehrfurcht betrachtet wird, der im stande ist, die Tugenden einer grossen Seele durch die Verderbniss eines entarteten Jahrhunderts hindurch zu unterscheiden.* Machiavelli war, wie wir aus der Geschichte der Stadt wissen, vierzehn Jahre lang Secretär der zehn Magistrate der Freiheit und des Friedens, welche die Regierung der Republik darstellten; mit andern Worten: Staatssecretär von Florenz. Man vergleiche nun mit dem Schicksal dieses eminenten *Segretario fiorentino* das zweier Vorgänger von ihm, der Staatssecretäre Leonardo Aretino oder Leonardo Bruni († 9. März A. D. 1444) und Carlo di Arezzo oder Carlo Marsuppini († 24. April 1453). Beide waren Berühmtheiten

ihrer Zeit, gelehrte Humanisten, die zu sehen und kniefällig zu verehren, die Leute aus allen Weltgegenden gezogen kamen, die sich mit ihrer honigsüssen Beredsamkeit vor Kaiser und König hören lassen mussten, die freilich auch gelegentlich stecken blieben, wie Marsuppini, als er Aeneas Sylvius, dem Geheimenrat des Kaisers Friedrich III., antworten sollte (A. D. 1452). Ha! Als diese beiden Wunderkinder starben, wurden sie mit Pomp in der Kreuzkirche ausgestellt und begraben, in glänzenden Reden gefeiert, mit Lorbeer bekränzt, mit Fahnen überdeckt und schliesslich durch prachtvolle marmorne Grabdenkmäler geehrt, die jetzt noch bewundert werden; die Gestalt des todten Leonardo Bruni auf der Adlerbahre ist auch wirklich bewundernswerth. Aber heute? Wer spricht noch von Leonardo Bruni und von Carlo Marsuppini? — Kaum der Litterarhistoriker. Wer spricht von Machiavelli, der jahrhundertelang unbeachtet unter den Armen lag? — Der gebildete Mann in ganz Europa.

Spät, spät erinnerten sich die Florentiner ihrer grossen Männer; erst ganz allmählich dachten sie des einen und des andern Unsterblichen, dem ein Platz in ihrem Pantheon gebührte. Leon Battista Alberti, der treffliche Künstler und Gelehrte, der *florentiner Vitruv*, der aus einer angesehenen florentiner Familie stammte, starb zu Rom im April A. D. 1472: erst A. D. 1849 liess der letzte Sprössling dieser Familie seinem berühmten Vorfahren im linken Seitenschiffe der Kreuzkirche ein Denkmal setzen. Es ist eine Marmorgruppe von Lorenzo Bartolini, einem Professor der Skulptur an der Akademie, den die eitlen Italiener nächst Canova und Thorwaldsen für den grössten Bildhauer des Jahrhunderts halten; der Künstler starb darüber und das Werk ist unvollendet (20. Januar 1850). Nur Michelangelo Buonarroti kam verhältnissmässig zeitig zur wohlverdienten Ruhe in Santa Croce, was um so mehr anzuerkennen ist, als es nicht auf Betrieb der Republik, die er so mannhaft vertheidigt hatte, sondern auf Veranstaltung des Grossherzogs Cosimo I., eines Medici, geschah. Michelangelo starb wie Alberti zu Rom am 18. Februar A. D. 1564, ein neunundachtzigjähriger Greis, von der ganzen Stadt tief betrauert; und wurde daselbst in der Kirche *SS. Apostoli* ehrenvoll beigesetzt. Noch heute zeigt man in dem unteren Gange des Klosters von *SS. Apostoli*, ebenfalls eines alten Franziscanerklosters, ein Grabmal, welches angeblich das des grossen Künstlers gewesen ist. Indessen schon nach sechs Jahren, A. D. 1570, holte der Neffe Michelangelo's, Leonardo Buonarroti, den Leichnam nach Florenz und begrub ihn im rechten Seitenschiffe der Kreuzkirche, zwischen dem ersten und zweiten Altar. Er liess ihm auch ein einfaches, aber würdiges Denkmal mit den Statuen der drei Bildenden Künste setzen, in deren jeder Michelangelo Meister gewesen war; die Zeichnung machte sein Schüler Vasari, den Marmor schenkte der Grossherzog. Jede Figur wurde von einem besonderen Künstler ausgeführt, die Büste des grossen Mannes (gleich der Statue der *Malerei*) von Battista Lorenzi — sie ist authentischer als die Porträtstatue auf dem erwähnten Grabmal in Rom, die nur eine entfernte Aehnlichkeit mit Michelangelo's Zügen erkennen lässt; die Nase der letzteren hat das Ansehen der Quetschung, in der man ein vorzügliches Kennzeichen zu besitzen glaubte, durch eine Beschädigung erhalten.

Es ist uns nicht möglich, alle Monumente von Santa Croce zu besprechen; die Namen stimmen theilweise mit denen im Porticus der Uffizien überein. Nur ein paar neuere möchten wir noch namhaft machen: das schöne Denkmal von Canova, welches die Asche des Dichters Vittorio Alfieri, eines Piemontesen, aber naturalisirten Florentiners, deckt († 8. October 1803) — das seiner herrlichen Freundin, die ihm sein Grabmal (A. D. 1810) errichtete, der Gräfin Aloysia Maria Carolina Albany, die in ihren letzten Lebensjahren den Mittelpunkt der florentiner Gesellschaft bildete († 29. Januar A. D. 1824) — und, wir wollen mit einem Componisten schliessen, der hier vielleicht in tiefer Nacht sein Requiem in *C moll* dirigirt, das von Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini († 15. März A. D. 1842).



Wandgemälde von Masaccio:

Gehe hin an das Meer, und wirf die Angel, und den ersten Fisch, der herauffährt, den nimm, und wenn du seinen Mund aufthust, wirst du einen Stater finden.

In der Kapelle der Brancacci in der Kirche del Carmine.

Leider ist es wie bei Dante nur ein Kenotaph. Cherubini wurde (14. September A. D. 1760) zu Florenz geboren; sein Vater war Musiklehrer und Accompagnateur am Pergola-Theater, ein Jahrgeld vom Grossherzog Leopold II. setzte ihn als siebzehnjährigen Jüngling in den Stand, nach Bologna zu gehen und sich unter Sarti auszubilden. Aber seine zweite Heimat war seit A. D. 1786 Paris; hier starb er und hier wurde er auch begraben; Raoul Rochette Lafont und Halévy sprachen an seinem Grabe. Sein unsterbliches Requiem wurde in Saint-Denis ausgeführt, eine seiner berühmtesten Messen für die Krönung Karls X. zu Rheims geschrieben; der feierliche Marsch darin begleitete die Communion des Königs. Aber wo der treffliche Meister auch schlummere — *requiem aeternam dona ei, Domine;* und sein *Requiem* hat er für Alle componirt, die im Herrn gestorben sind, auch für die grossen Schläfer in Santa Croce, dem Saint-Denis seiner Heimath, der Begräbnissstätte der florentiner Könige.



Ponte a Santa Trinita.

III.

Wir verlassen hiermit das rechte Arnoufer, um auf das linke hinüberzugehen, auf welchem etwa noch ein Viertel der Stadt liegt. Wir verlassen damit die Altstadt — in Dresden, welches Herder das *deutsche Florenz* genannt hat, liegt die Altstadt am linken, die Neustadt am rechten Ufer der Elbe. Zum Uebergang wählen wir unter den sechs Brücken nicht den belebten, mit Goldschmiedeläden besetzten Ponte Vecchio, sondern den schönen Ponte a Santa Trinita, der geradeaus von der gleichnamigen Kirche auf dem rechten Ufer kommt und, bereits A. D. 1252 erwähnt, in seiner jetzigen Gestalt aus dem sechzehnten Jahrhundert stammt; der Baumeister war Bartolomeo Ammanati (A. D. 1568). Drei weite flache Bogen in edelster Spannung; die Pfeiler mit scharfen Ecken, den Anprall der Fluthen brechend; an den beiden Brückenköpfen allegorische Figuren der Vier Jahreszeiten. Auf dem linken Ufer angelangt, wenden wir unsere Aufmerksamkeit zunächst zwei anderen bedeutsamen Klosterkirchen zu, die wir hier, im Anschluss an *Santa Croce*, vorwegnehmen, um für die nachfolgenden grossen Aufgaben die Hände frei zu haben: der Augustinerkirche gleich jenseits der *Via Maggio*, in welche unsere Brücke mündet, und der Karmeliterkirche, abermals etwas weiter nordwestlich. In die erstere, die

unter dem Namen *zum Heiligen Geist* oder *Santo Spirito* bekannt und A. D. 1487 nach Brunelleschi's Entwurf neugebaut worden ist, eine dreischiffige, lichte Säulenbasilika von reicher perspektivischer Wirkung, eins der schönsten Bauwerke von Florenz, werfen wir nur einen Blick; in Santa Maria del Carmine verweilen wir etwas länger, denn sie brannte zwar A. D. 1771 fast gänzlich ab, ist daher im Grossen und Ganzen modern, aber unter den vom Brande verschont gebliebenen Theilen befindet sich die *Cappella dei Brancacci* im rechten Querschiff, und diese *Brancacci-Kapelle* enthält Fresken, die für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei von höchster Wichtigkeit sind und an denen das ganze heranwachsende Künstlergeschlecht, Leonardo, Michelangelo und Raffael inbegriffen, gelernt hat.

Wir haben sie bereits auf Seite 122 angekündigt. Drei uns wohlbekannte Meister der Toscanischen Schule haben von A. D. 1423 bis A. D. 1490 nacheinander an den Fresken gearbeitet; Masolino da Panicale († A. D. 1420), Masaccio, der für seinen Schüler gilt († A. D. 1428), und Filippino Lippi († A. D. 1504) Sie stellen, von einigen alttestamentlichen Bildern (wie der *Vertreibung aus dem Paradies*, die Raffael in den Loggien des Vaticans nachahmte) abgesehen, hausptsächlich Scenen aus dem Leben des heiligen Apostels Petrus vor; wir besprechen nur die beiden, die wir durch Vollbilder anschaulich machen können.

1) Jesus spricht zu Petrus: *Gehe hin an das Meer, und wirf die Angel, und den ersten Fisch, der herauffährt, den nimm, und wenn du seinen Mund aufthust, wirst du einen Stater finden; denselben nimm, und gieb ihn für mich und dich* (Evangelium Matthäi XVII, 27). Dieses ist das berühmteste Bild von Masaccio und gilt für ein Meisterstück der Composition. Es handelt sich um die Entrichtung des Zinsgroschens, das heisst des jährlichen Tributs, den jeder Hebräer in den Tempelschatz bezahlte. Wie Jesus mit den Zwölfen gen Capernaum kam, fragten die Einnehmer der Doppeldrachmen (*οἱ τὰ δίδραχμα λαμβάνοντες*) den heiligen Petrus, ob sein Meister die Doppeldrachme nicht bezahlte? — Petrus bejahte es, worauf er von Christus die obige Anweisung erhielt. Der *Stater* soll nach den Bibelerklärern hier ein silbernes Vierdrachmenstück bedeuten — wir können uns auf die bezüglichen Controversen nicht einlassen. Die Mienen der Apostel und des einen Einnehmers sind im höchsten Grade sprechend; Christus weist mit ruhiger Würde aufs Meer hin, Petrus scheint resolut zu fragen: *Aus dem Maule eines Fisches?* — Dann macht er sich ans Werk Der letzte Apostel rechts trägt angeblich die Züge des Malers, der sich mit Hilfe eines Spiegels selber porträtirte.

   a) Nebengruppe links. Petrus bückt sich über den Rand des Ufers, macht dem Fische das Maul auf und nimmt die Münze heraus. Es sieht so aus als ob die Operation dem Apostel erstaunlich viel Mühe mache, das Blut schiesst ihm ins Gesicht, er scheint gesessen zu haben und von dem Fische überrascht worden zu sein, ehe er noch ordentlich niederknieen konnte.

   b) Nebengruppe rechts. Petrus überreicht den Stater gelassen dem andern Einnehmer für den Herrn und für sich. Der Einnehmer greift hastig nach dem Gelde, das er mit Befriedigung an sich nimmt.

2. Petrus und Paulus vor dem Richterstuhle Nero's (rechts) und Petri Kreuzigung an den Mauern der Stadt Rom (links), Wandgemälde von Filippino Lippi. Wenn das Martyrium des heiligen Petrus in Rom nicht geradezu geleugnet werden kann, so sind Zeit und Ort desselben ziemlich ungewiss. Die alten Schriftsteller setzen stillschweigend voraus oder sagen es geradezu, dass er zugleich mit dem heiligen Paulus (*κατὰ τὸν αὐτὸν καιρόν*. Dionysius) und während der Neronischen Christenverfolgung gelitten habe. Alle sind darüber einig, dass er gekreuzigt worden sei, ein durch Christi eigene Prophezeiung sichergestellter Punkt.



Petri Kreuzigung — Petrus und Paulus vor dem Richterstuhle Neros. Wandgemälde von Filippino Lippi.

In der Kapelle der Brancacci in der Kirche del Carmine.

Origenes, der sich der Sache leicht vergewissern konnte und der, phantastisch in seinen Speculationen, in historischen Dingen nicht ungenau zu sein pflegt, sagt (*ap. Eus.* III, 1), dass er auf sein eigenes Verlangen mit dem Kopfe nach unten, das heisst verkehrt, gekreuzigt wurde. Dieser Umstand wurde im christlichen Alterthum allgemein geglaubt; er reimt sich auch mit dem cholerischen Temperament und der Demuth des Apostels, des Mannes, sich einen solchen Tod zu wünschen, während derselbe Modus anderseits von den Creaturen des frivolen und erfinderischen Nero zum Hohn gewählt werden konnte. Man vergleiche *Rom in Wort und Bild* I, 179 und II, 256.

Neunte Gruppe.

Palast und Gallerie Pitti.

Der Garten Boboli und die naturwissenschaftlichen Museen.

Der grösste unter den grossen Palästen von Florenz, an majestätischer Wirkung nicht wieder erreicht — diese Wirkung beruht auf den mächtigen und harmonischen Verhältnissen — die Gemäldesammlung, was den Werth der einzelnen Stücke betrifft, die bedeutenste Italiens — unter den fünfhundert Nummern, die sie in fünfzehn Sälen enthält, befinden sich an zwölf hochwichtige Gemälde Raffaels, neun Hauptbilder von Andrea del Sarto, vier Werke von Fra Bartolomeo und die grosse *Pietà* von Pietro Perugino, dem Lehrer Raffaels — mehrere kostbare Bilder aus der Blüthezeit der Venezianer, darunter zwei hochberühmte Tizians — Rubens, Rembrandt, Murillo und Albrecht Dürer — wir nehmen die *Madonnen*, die *Grablegungen*, die *Porträts*, die *mythologischen Sujets* zusammen — die Venus von Canova — ein Spaziergang in den immergrünen Laubhallen des Boboli-Gartens und eine Erinnerung an Goethe — der Botanische Garten, die Sternwarte und das Museum der Naturwissenschaften — die ausgezeichnete Sammlung von Wachspräparaten für Anatomie und Zootomie — die Galilei-Tribüne.

I.


uf dem linken Arnoufer, auf der kleinen Anhöhe Montecucco und von vielen Punkten sichtbar, liegt einer der erhabensten Paläste der Erde, ein Muster nicht blos für den florentiner, sondern auch für den münchener Palaststyl. Bekanntlich ist der Königsbau, der die Front gegen den Max-Josephs-Platz einnimmt, von Klenze dem Palast Pitti nachgebildet worden. Denn von ihm, zu dem Brunelleschi A. D. 1440 im Auftrage des reichen Luca Pitti den Riss gemacht hat, reden wir. Der Pitti war, wie wir aus der *Geschichte der Stadt* wissen, ein Gegner der Medici, und da nun gerade (A. D. 1430) der alte Cosimo sein schönes Haus auf der Via Larga, den Palazzo Riccardi, gebaut hatte, so wollte Luca stracks eln Haus dagegen baun und seinen Rivalen durch das grossartigste, jemals von einem Bürger aufgeführte Privatgebäude auch äusserlich überbieten. Das Letztere ist ihm in der That geglückt — wenn es nach den Palästen ginge, so hätte die Familie Pitti die Mediceische entschieden übertrumpft; gegen die Fläche von 32,000 Quadratmeter, welche der Palast Pitti bedeckt, und gegen die Länge von 201 Meter, welche seine Façade hat, kommt nichts an. Aber nicht die Pitti haben die gigantischen Pläne Brunelleschi's ausgeführt, sondern eben die Medici. A. D. 1466, bei der Verschwörung gegen Piero de' Medici, brachte sich Luca Pitti durch seine Verrätherei plötzlich um alles Ansehen, finanziell hatte er sich bereits ruinirt: der Bau gerieth ins Stocken und ward erst nach dreiundachtzig Jahren wieder aufgenommen, als Eleonora di Toledo, die Gemahlin des Grossherzogs Cosimo I., den Palast von einem Urenkel Luca Pitti's kaufte und damit an die Medici brachte (A. D. 1549). Die Grossherzogin liess (A. D. 1550) den Garten Boboli anlegen und, da der ursprüngliche Plan Brunelleschi's nicht mehr aufzufinden war, einen neuen Entwurf von Bartolomeo Ammanati, dem Schöpfer

der Dreifaltigkeitsbrücke und des Neptunbrunnens, für die Vollendung des Gebäudes machen (A. D. 1568). Ammanati brachte die Rundbogenfenster im Erdgeschosse und auf der Rückseite den prachtvollen Pfeilerhof an, der sich zunächst auf eine Grotte, weiterhin auf den Boboligarten öffnet. Zugleich wurde das alte Bürgerhaus zur Wohnung der Grossherzöge hergerichtet, welche den Palast A. D. 1572 bezogen; seitdem dient derselbe als Sitz der toscanischen Landesherren, die ihn fortwährend erweiterten und verschönerten, im XVII. Jahrhundert die Seitenflügel, im XVIII. die beiden vorspringenden Seitenhallen hinzufügen liessen, während der Bau ursprünglich nur die Breite des obersten Geschosses hatte; die Höhe dagegen blieb auf die zwei anfänglichen Stockwerke beschränkt. Auch der König von Italien, der den Palast Pitti in den sechziger Jahren zu seiner Residenz wählte und der noch heute darin absteigt, wenn er nach Florenz kommt, gab grosse Summen zu dem völligen Ausbau des Palazzo Pitti her, der, man kann sagen, noch immer nicht ganz fertig ist. Trotzdem wird man gern wiederholen, was bereits Vasari vor mehr als drei Jahrhunderten gesagt hat — *die toscanische Architektur habe nie etwas Reicheres noch Grossartigeres geschaffen.* Der Bau bewahrt im allgemeinen den Charakter der Frührenaissance des XV. Jahrhunderts und ist im sogenannten *Rusticastil* aufgeführt; dieser Styl athmet immer eine Art Naturkraft, aber nirgends in der Welt spürt man seinen gewaltigen Hauch stärker als am Palazzo Pitti. Einfach, ernst, ohne Zierrat dehnt sich die ungeheure Fläche, wie eine einzige Cyklopische Mauer, vor uns aus, trotzig sind die nur an den Kanten geglätteten Quadern aufeinandergethürmt, man möchte glauben, dass die Riesen Fasolt und Fafner über Nacht eine Burg für die nordischen Götter geschaffen hätten. Aber die rohe Kraft hat nicht blindlings schalten und walten dürfen, sie ist von einem erhabenen Geiste beherrscht und geleitet worden. Keine Unordnung, kein Chaos: die unförmlichen Massen sind kunstvoll gegliedert, die kolossalen Blöcke fügen und schmiegen sich wider Willen aneinander, die Elemente müssen der Schönheit dienen. Und es ist Ein Plan, der durch das künstliche Gebirge mit den neunhundert Zimmern geht. Es giebt viele grosse Paläste und Hofburgen in der Welt, zum Beispiel den Vatican. Man hat gesagt, es lasse sich eine ganze Armee darin unterbringen und er habe einen Umfang wie Turin. Aber diese ungeheuren Paläste sind gewöhnlich nur Conglomerate von Palästen, die im Laufe der Jahrhunderte an einen kleineren Kern angewachsen sind. Die Wirkung des Palastes Pitti beruht darauf, dass er bei seinen riesigen Dimensionen ein einheitliches Gebäude und ein schlichter, aber edler Gedanke, in grösstem Massstabe verwirklicht worden ist. Es ist kein Werk des Alterthums, in dem sich *eine erhabene Einfalt und eine stille Grösse* ausspricht, es ist ein Werk des Mittelalters, in dem sich die antike Schönheit mit der trotzigen Kraft und Wildheit des germanischen Bluts, das in Italien fliesst, vermählt hat.

II.

Das Innere des Palastes Pitti ist glänzend und königlich; hier entbehrt er des Schmuckes nicht. Den vorzüglichsten Schmuck, der mit dem Namen *Pitti* selber verwachsen scheint, giebt wohl ohne Zweifel die Galleria Pitti ab, die den obersten Stock des linken Flügels einnimmt und, da sie ausschliesslich Gemälde ersten Ranges enthält, als die vornehmste, gewählteste Sammlung von ganz Italien betrachtet werden kann. Sie entstand um A. D. 1640, unter der Regierung des Grossherzogs Ferdinando II., des fünften aus dem Mediceischen Hause, und hiess ursprünglich *Galleria Palatina*, das heisst, *Palast-Gallerie.* Ferdinando II. war ein feiner Kunstkenner: was ihm in den Kirchen und Klöstern des Landes Gutes aufstiess, kaufte er ohne weiteres an, durch seine Verheirathung mit Vittoria della Rovere brachte er die Schätze von Urbino, der alten Herzogsstadt der Rovere, in seinen Besitz, und diese klassischen Werke, deren Zahl er noch durch Anleihen bei den Uffizien vermehrte, hing er in dem Palaste auf, wo Pietro



Palazzo Pitti.

di Cortona die Decken von fünf grossen Sälen mit allegorischen Gemälden versehen musste — nur von fünf, denn der Künstler verliess Florenz, weil ihm nachgesagt wurde, er gebe gewisse Bilder von sich für Werke von Tizian aus, die der Grossherzog zu erwerben wünschte. Ferdinando II. kann also als der eigentliche Gründer der Gallerie Pitti betrachtet werden, aber auch zwei andere Mediceer, die Kardinäle Leopoldo und Carlo de' Medici, haben kostbare Perlen dazu gegeben, und endlich wurde sie noch unter der Lothringischen Dynastie erheblich bereichert. Die Sammlung zählt im ganzen fünfhundert Nummern.

Sechzig der allerwerthvollsten Gemälde wurden Anfang dieses Jahrhunderts, gleich den Cimelien der Bibliotheken, der Kunstakademie, ja, des Campo Santo zu Pisa, von den Franzosen weggenommen; die Mediceische Venus wanderte erst bei der zweiten Invasion nach Frankreich. Wir wollen im folgenden auch eine Anzahl Nummern der Pitti-Gallerie, aber in edlerem Sinne annectiren, wir wollen sie uns nur im Geiste zu eigen machen und dem vorliegenden Werke in Holzschnitten einverleiben. Aber welche wählen wir aus? Wie formiren wir in dieser auserlesenen Sammlung ein *Select Cabinet?* — Denn da ist kaum etwas Mittelmässiges, und wenn Kunstwerke gleich Melonen und Kaffee niemals mittelmässig sein dürfen, so verspricht der Palast Pitti den richtigen Genuss. Wir wollen beispielsweise einmal zwei grosse typische Gattungen von Gemälden, die *Madonnen* und die *Grablegungen*, herausgreifen, so wird man gleich sehen, dass in der Galleria Pitti eine Rangordnung schwerer durchzuführen ist als anderswo. Wenn man Lust hat, braucht man hier nur mit Fürstinnen umzugehn! Ich meine, mit Raffael'schen Madonnen! Ja! Andere Gallerien sind froh, wenn sie Eine *Madonna von Raffael* besitzen: der Palast Pitti beherbergt ihrer vier — noch immer vier, nachdem eine fünfte, die herrliche *Madonna Tempi*, welche das geliebte Kind voll Innigkeit herzt und an sich drückt, in die Münchener Pinakothek gekommen ist. Die erste ist die Madonna del Granduca oder die Madonna des Grossherzogs, die Raffael A. D. 1504 zu Florenz gemalt hat und die, gleich der *Madonna Conestabile* in Petersburg, noch an seine peruginische Zeit erinnert; anfangs in Privathänden, gehörte sie im XVII. Jahrhundert dem bekannten gottesfürchtigen Maler Carlo Dolci, aber am Ende des XVIII. kaufte sie der Grossherzog Ferdinand III., der Bruder des Kaisers Franz I. von Oesterreich, für 300 Zechinen — 3360 Lire, und weil sie das Lieblingsbild dieses Fürsten war und in seinem Zimmer hing, erhielt sie den Namen *Madonna del Granduca*. Gemeint ist also einer der letzten Grossherzöge, *il Granduca Ferdinando III.* Serenissimus hatten einen vortrefflichen Geschmack: diese Madonna, welche die Augen sittsam niederschlägt, welche, in sich gekehrt, das Kind, ihr Kind, das sie mit beiden Händen festhält, kaum anzublicken wagt, ist von wahrhaft keuschem Reiz, das Knäblein ganz die liebe, unbeholfene, unschuldige Natur und doch dabei so bewusst, so vornehm, fast traurig lächelnd, so gedankentief. Keine blendende Schönheit, aber ein unergründliches Mysterium fesselt uns in diesem Kniestück — ein Schleier liegt darüber, wie über dem lichten Antlitz der reinen Magd Maria, die in ihrem rothen Kleide und dem blauen, grünausgeschlagenen Mantel verschämt, mit rührender Bescheidenheit, das höchste Gut zur Welt trägt. Sie hat es von Gott empfangen — es erscheint ihr wie ein Traum; sie hat es unter ihrem Herzen getragen — sie glaubt seiner nicht werth zu sein.

Der Zusatz *del Granduca* ist ein den Besitzer anzeigender Genitiv, ein sogenannter *Genitivus subjectivus;* gewöhnlich sind die näheren Bestimmungen des Begriffs *Madonna*, wenn sie durch die Präposition *di* eingeleitet werden, von irgend einem äusseren Merkmal hergenommen, an dem man das Gemälde erkennt, oft einem ganz zufälligen. So bei der zweiten Raffael'schen Madonna unserer Gallerie, der Madonna del Baldacchino. Wie man sieht, machte hier der Baldachin, unter dem die Mutter Gottes thront und dessen Vorhänge von zwei schwebenden Engeln emporgehoben werden, den entscheidenden Eindruck. Derselbe ist in einer gekuppelten

Nische angebracht: die Himmelskönigin, auch auf ihrem Throne ein Bild jungfräulicher Demuth, wehrt dem kleinen übermüthigen Christus, der ganz possirlich auf ihrem Schoosse sitzt, ihr mit der linken Hand an das Brusttuch greift und sich mit der rechten Hand am rechten Fusse kraut. Dabei blickt das Kind lächelnd auf die beiden Heiligen, die rechts von ihm an den Stufen des Thrones stehn, auf den heiligen Petrus, den die Schlüssel charakterisiren, und auf Sankt Bernhard, der, ein aufgeschlagenes Buch in der linken Hand, in der Kleidung seines Ordens, mit der aufgehobenen Rechten dem Apostelfürsten etwas einzuwenden scheint; beide Figuren, der bärtige Petrus, der majestätisch, in grossartiger Gewandung, wie eine zweite Säule an der korinthischen Säule lehnt, und der gottselige, schwärmerische Mönch, der einem Dante gleicht, sind zwei herrliche Gegensätze. Der Madonna zur Linken stehen der heilige Augustinus in seinem bischöflichen Ornat und in frommer Gluth aufschauend, und, auf den Pilgerstab gestützt, der heilige Apostel Jakobus der Aeltere, dem die Künstler gern alle Attribute eines Pilgers ertheilen, sei es, weil er nach Spanien gereist ist, um daselbst das Evangelium zu predigen, bei den Spaniern ein unanfechtbarer Glaubensartikel, sei es, weil die Christenheit seit alten Zeiten zu seinem Grabe in Compostela pilgert. Die Spanier stellen den älteren Jakobus häufig im Pilgerkleide neben einem Marienbilde dar, das auf einer Säule steht, daher die berühmte *Nuestra Señora del Pilar* in Saragossa; in Bayern vertritt seine Stelle der heilige Jakobus der Jüngere, der Patron von Alt-Ötting. Diese beiden Heiligen bilden abermals zwei herrliche, aber neue Gegensätze. Im Vordergrunde, vor dem Throne stehen zwei reizende Engelknaben, welche Noten in den Händen halten und eine Motette singen. Die *Madonna del Baldacchino* hat Raffael nach Vasari, gleich der *Madonna del Granduca*, in Florenz, aber einige Jahre später, kurz vor seinem Weggange nach Rom, also etwa A. D. 1507, gemalt: es sollte ein Altarbild für die Kapelle der florentiner Familie Dei in Santo Spirito, der obenerwähnten Augustinerkirche, werden. Der Petrus und der Jakobus erinnern, einer wie der andere, auffallend an Fra Bartolomeo, dessen Einfluss Raffael in Florenz so mächtig traf und dessen Beispiel an der ganzen Composition und dem grossartigen Aufbau der Gruppe ersichtlich ist. Indessen vollendete Raffael das Gemälde nicht, er untermalte es blos, und die Untermalung nahm er mit nach Rom, hier lag sie bis zu seinem Tode in seinem Atelier. Raffaels Erben verkauften die Skizze an Raffaels Testamentsvollstrecker, Baldassarre Turini aus Pescia, der das Bild in seine Vaterstadt in der Nähe von Lucca brachte; hier wurde es von Rosso del Rosso vollendet und in der Kathedrale aufgestellt (*Madonna da Pescia*). A. D. 1697 erwarb der Grossherzog Cosimo III., der vorletzte Medici, die *Madonna del Baldacchino*, worauf sie nach Florenz übergeführt, von dem berühmten Thiermaler Agostino Cassana restaurirt und im Palast Pitti aufgehangen ward.

Die dritte Raffael'sche Madonna, eine der bekanntesten, am häufigsten photographirten, gestochenen, nachgemalten, von der zum Beispiel eine alte Copie in der Dresdner Gemäldegallerie existirt, die Madonna della Sedia oder (da die Florentiner gern das Diminutivum brauchen) della Seggiola, hat ihren Namen von dem *Stuhl*, auf dem sie sitzt. Man sieht gleich, dass Raffael das Bild in Rom gemalt hat: es entstand in den ersten sieben Jahren seiner römischen Periode, setzen wir A. D. 1512. Der Sage nach fand Raffael das Modell zu der Gruppe zufällig auf einem Markte, er wollte sie schnell fixiren, und da er kein anderes Material hatte, so nahm er den Boden eines Fasses — was an jenen Arzt erinnert, der das Recept auf die Hausthüre schrieb, mit welcher Hausthüre dann der Bauer in die Apotheke lief. Eine junge Mutter, offenbar eine Römerin, die ein gestreiftes Kopftuch auf dem dunklen Haar und eine grün und roth gemusterte, mit Fransen besetzte Mantille umhat, eine liebliche und doch kraftvolle Frauengestalt von klassischem Gepräge, hat das geliebte Kind auf dem Schoosse, beugt sich zu ihm vor und hält den derben, pausbäckigen Jungen, der sich gerne hätscheln lässt und spielend sein rechtes Füsschen



Madonna del Granduca. Gemälde von Raphael.
In der Gallerie des Palazzo Pitti.



Madonna Tempi. Gemälde von Raphael.

Früher im Palazzo Pitti, jetzt in der Münchener Pinakothek.

anzieht, mit beiden Händen fest umschlossen. Dabei blicken beide aus dem Bilde heraus auf den Beschauer, die Mutter ruhig und ernst, der kleine Christus nach Kinderart eher etwas ängstlich, mit seitwärts gerichtetem Blicke. Der kleine Johannes, der hinter dem linken Knie der Madonna mit seinen Fellen und seinem Rohrkreuz zum Vorschein kommt und anbetend, mit schwärmerischen Augen auf die Gruppe blickt, wenn nicht der schönere, so doch der heiligere unter den beiden Knaben, erinnert uns daran, dass wir die Mutter Gottes vor uns haben. Dieses Gemälde, dessen runde Form bei dem völlig profanen Charakter der Hauptgruppe die Entstehung der obigen Sage begünstigt haben mag, das aber die reife Frucht zahlreicher Studien gewesen ist, zählt zu den grössten Meisterwerken Raffaels.

Aber welches Bild von Raffael wäre denn kein Meisterwerk! — Was das grosse Publikum gerade dafür ansieht, ist keineswegs maassgebend, die Popularität einer Madonna darf die Kunstrichter nicht bestechen. Da ist eine vierte Madonna von Raffael, die ihren Namen von einem *Fenster* hat. Bereits auf Seite 16 haben wir gesehn, dass die Florentiner der guten alten Zeit die Fensteröffnungen mit hölzernen Läden (*Imposte*) schlossen; aber auch als sie anfingen, Fenster in unserem Sinne machen zu lassen, nahmen sie nicht gleich Glas zu den Fensterscheiben, sondern zunächst Leinwand oder Papier. Sie bezogen den Fensterrahmen mit Zeug (*Panno*), nach Art unserer Fenstervorsetzer; das Beziehen nannten sie *impannare* und danach das Fenster selber *Impannata.* Solch eine *Impannata* hat denn Raffael an dem Erker eines Gebäudes angebracht, in welchem die Madonna steht und ihr göttliches Kind der heiligen Elisabeth abnimmt, um dem Zimmer Licht zu geben; und deshalb führt diese Madonna den Namen Madonna dell' Impannata. Hinter der alten Tante Elisabeth, die sitzend dem Kind emporhilft und es dabei altklug und schalkhaft anblickt, tritt die heilige Maria Magdalena vor und tippt den kleinen Christus, bei dessen Anblick, wie Vasari sagt, jedem das Herz lacht, mit dem Zeigefinger der linken Hand an: das Kind dreht sich lustig und herzhaft nach dem schönen Mädchen um, während es sich mit der rechten Hand an dem Brustlatz der Mutter angrapst. Der Madonna zur linken Seite sitzt der junge Johannes, ebenfalls ein Knabe von ausgezeichneter Schönheit, nur um acht Jahre älter, und weist auf das Lamm Gottes hin, das der Welt Sünde trägt. Raffael malte das Bild, eigentlich ein Familienbild, um A. D. 1518 zu Rom für den florentiner Bankier Bindo Altoviti, wenigstens der Hauptsache nach und bis auf den Johannes — er starb bekanntlich A. D. 1520. Mit allem seinem bewunderungswürdigen Fleisse hat Raffael nicht alles fertig gebracht, was er sich vorgenommen hatte. *Ars longa, vita brevis.*

III.

Wenden wir uns jetzt zu den *Grablegungen*, neben den *Madonnen* einer besonders beliebten Kategorie und gleichsam ihren Gegensätzen: so könnte man abermals mit ihnen allein eine kleine staunenswerthe Gallerie zusammenstellen. Hier ist Raffael nicht vertreten, wohl aber sein Lehrer Pietro Perugino, dessen Bekanntschaft wir bereits in der Akademie (Seite 126) machten. Zwei Jahre nach der dort erwähnten Pietà, A. D. 1495, malte der umbrische Meister eine andere, mit jener nicht zu verwechselnde für die Nonnen von Santa Chiara in Florenz, während seines Aufenthaltes in dieser Stadt. Dieses Staffeleigemälde, das selbst Vasari preist, obgleich er dem Maler nicht wohlwill, diese Pietà, ausgezeichnet durch Leuchtkraft und Harmonie der Farben, tiefes religiöses Gefühl und anmuthige Behandlung der Landschaft, ist vor allem als Composition von grossem Einfluss auf spätere Darstellungen desselben Gegenstands gewesen; so erinnert Raffaels *Grablegung* in der Gallerie Borghese deutlich an dieses Vorbild (vergleiche *Rom in Wort und Bild* II, Seite 445), und die Geberde der Maria Magdalena hat Caravaggio in seiner *Grablegung* in der Vaticanischen Gemäldegallerie unverändert wiederholt (vergleiche *Rom in Wort*

44

und Bild II, Seite 362; vermuthlich gehört die Geberde auch dort nicht der Mutter Gottes, sondern der Magdalena an, da die erstere immer mit einer Hülle um den Kopf abgebildet wird). Der Name *Pietà* ist im Grunde unpassend, da man unter *Pietà* keine so figurenreiche Gruppe wie hier, wo zwölf Personen anwesend sind, sondern die Mutter Gottes, die den Leichnam ihres Sohnes im Schoosse hält, versteht; ob man es dagegen *Kreuzabnahme (Deposto di Croce)* oder *Grablegung (Sepoltura di Cristo)* betitelt, verschlägt nichts, da die letztere auf die erstere unmittelbar folgte. Perugino hält sich an die Erzählung des Evangeliums (Matthäi XXVII, 55 ff.; Marci XV, 40 ff.; Lucä XXIII, 49 ff.; Johannis XIX, 38 ff.). Der Leichnam des Erlösers ist vom Kreuze abgenommen und auf einen Stein gesetzt worden, über den eine Leinwand gebreitet ist; die Dornenkrone liegt unten neben dem Steine auf der Erde. Der heilige Leib soll in die Leinwand gewickelt und in's Grab gelegt werden. Joseph von Arimathia, der den Pilatus um den Leib Jesu gebeten hat, stützt den Leichnam knieend und das ehrliche Gesicht aufgeregt abwendend im Rücken — Maria, die Mutter Jacobi und Joses', eine der auf Seite 124 besprochenen Marien, hält sanft klagend das edle Haupt — die eigentliche Maria, die schmerzenreiche Mutter, die Einzige, deren Haupt verhüllt ist, hat mit beiden Händen den linken Arm ihres Sohnes gefasst. Sie weint nicht, aber man sieht dem stillen Gesicht den tiefen Kummer und das unermessliche Wehe an. Johannes und seine Mutter Salome, wenn sie nicht gleichfalls Maria heisst und die dritte Maria von Seite 124 darstellt, stehen in dumpfem Schmerz, mit verweintem Gesicht hinter Joseph von Arimathia, während sich Maria Magdalena in lauter und ausgelassener Trauer über die Mutter Gottes vorbeugt und beide Hände ausbreitet, als müsste sie im Wasser versinken und untergehen. Rechts von ihr und der Madonna kniet mit gefalteten Händen Johanna, das Weib Chusa's, eine Freundin Jesu, die ihn mit dem Ausdruck unaussprechlicher Liebe ansieht; ein junger Mann, dessen Haupt mit einem Turban bedeckt ist, hat sich ebenfalls auf ein Knie niedergelassen und hält die untern Zipfel des Leichentuchs, um dasselbe über die Füsse des Erlösers zu schlagen, eventuell die letzteren damit emporzuheben. Rechts wird die gutdurchdachte Composition durch eine Gruppe von drei Personen abgeschlossen, die der von Johannes und Salome links entspricht: Susanna, eine andere Freundin Christi, die ihm *von ihrer Habe Handreichung that*, zeigt einem Greis und einem Jüngling die Nägel, die dem Gekreuzigten durch Hände und Füsse geschlagen worden sind; der Alte, wahrscheinlich Nikodemus, der nach dem Evangelium Johannis an dem Begräbniss theilgenommen und hundert Pfund Myrrhen und Aloe gebracht hat, hebt die gefalteten Hände voll innigen Mitleids bis zum Kinn empor, der junge Mann, vielleicht ein Bruder Jesu, ringt verzweifelt die Hände. Im Hintergrund die Stadt Jerusalem. An dem Steine, auf dem der Körper des Heilands ruht,

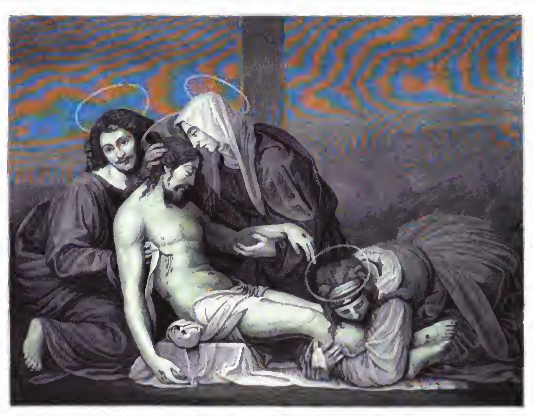

Die Grablegung Christi, Gemälde von Perugino in der Gallerie des Palazzo Pitti.



Madonna del Baldachino. Gemälde von Raphael.
In der Gallerie des Palazzo Pitti.

ist mit goldnen Buchstaben geschrieben: PETRUS PERUSINUS A. D. MCCCCLXXXXV, das oben angegebene Datum. Das bewunderungswürdige Bild ist zweimal gestochen worden, der eine Stich befindet sich in der *Galleria de' Pitti* von L. Bardi, der andere in dem Atlas zu der *Storia della pittura italiana* von G. Rosini (Tafel LXII).

Und abermals, hier ist Raffael nicht vertreten, wohl aber ein Freund und Lehrer von ihm: Fra Bartolomeo di San Marco, der, wie wir erst vorhin bei der *Madonna del Baldacchino* sahen, den jungen Meister während seines Aufenthalts in Florenz nachhaltig beeinflusste. Der Palast Pitti beherbergt die Mehrzahl der Bilder des berühmten Dominikaners, namentlich einen erhabenen *Sanct Marcus*, eine *Auferstehung* und eine *Kreuzabnahme*, die letzte ein Pendant zu



Die Kreuzabnahme von Fra Bartolomeo in der Gallerie des Palazzo Pitti.

dem ebenbesprochenen Gemälde Perugino's. Die herrliche Gruppe, abermals abgeschmackt als *Pietà* bezeichnet, ist eine der letzten und reifsten Schöpfungen Fra Bartolomeo's und ein Jahr vor seinem Tode entstanden (A. D. 1516). Die Figuren des Petrus und Paulus, die Fra Bartolomeo noch hinzufügen wollte, fehlten noch, als er starb, sie sollen später von Giuliano Bugiardini hinzugemalt, aber dann wieder entfernt worden sein, so dass man nach wie vor nur vier Personen auf dem Gemälde sieht. Der Leichnam Christi ist wieder auf einen flachen gedeckten Stein gesetzt, der heilige Joseph von Arimathia, ein hinreissend schöner, nur für ein Mitglied des hohen Rathes etwas zu ritterlicher Kopf, stützt ihn wie oben knieend im Rücken, die Madonna hält den linken Arm und das Haupt des Erlösers, zu dem sie sich niederbeugt, in ihren Händen, Maria Magdalena umfasst, auf die Erde geworfen, die Beine Christi mit ihren beiden Armen. Welcher Adel der Empfindung, welche Weihe des Schmerzes, welche Ruhe! — Der Erlöser scheint noch nicht völlig

todt zu sein, sondern eben einzuschlummern und nach dem schweren Kampfe des Lebens sanft im Arm seiner irdischen Freunde zu entschlafen. Kein Laut, keine Klage, es ist, als ob die drei Ueberlebenden einen Augenblick stille ständen wie gebannt, versunken in Betrachtung und den Harmonien einer höheren Welt lauschend, die allein noch übrig bleibt. Vorhin breitete die Maria Magdalena leidenschaftlich die Hände aus, sie konnte sich nicht fassen, hier drückt sie die Füsse an sich, die sie einst gesalbt hat, stumm und regungslos, als ob sie selbst überwunden hätte. Wenn man die beiden Gemälde nebeneinanderhält, so ist bei dem Toscaner alles edler, tiefer und heiliger; zugleich alles viel ausgeprägter, einfacher und grossartiger. Anderseits lässt sich die grössere Phantasie des Umbriers nicht verkennen, dessen Hauptmotiv Fra Bartolomeo entschieden vor Augen gehabt hat. Das Gemälde Perugino's macht uns mehr den Eindruck eines Passionsspiels, das Fra Bartolomeo's mehr den einer Passionsmusik.

Fra Bartolomeo, der fast so jung starb wie Raffael, hat nicht blos auf diesen, sondern auch auf Andrea del Sarto grossen Einfluss ausgeübt, und von diesem vortrefflichen Maler der florentiner Schule ist abermals eine sogenannte *Pietà* in der Galleria Pitti, das heisst eine *Kreuzabnahme* oder *Grablegung*, aus A. D. 1524, gestochen von P. Bettelini. Hier kommen die beiden Apostel Petrus und Paulus vor, die wir beim vorigen Bilde vermissten, Petrus, wenn es wirklich Petrus und nicht etwa Joseph von Arimathia, der Besitzer des Grabes, ist, wird durch den Schlüssel charakterisirt, Paulus, wenn es wirklich Paulus und nicht etwa Nikodemus ist, passt gar nicht her, da Paulus den Herrn bei dessen Lebzeiten nie gesehen hat. Sonst ist die Scene im grossen und ganzen abermals dieselbe: der Leichnam Christi sitzt wieder auf dem gedeckten Steine, neben dem ein Kelch mit der Monstranz auf dem Boden steht, ein klägliches Surrogat für die Dornenkrone Perugino's; ein Jüngling von Negertypus hält mit seinen grossen Händen den elenden Körper des Erlösers am Rücken aufrecht, die Madonna, welche wie gewöhnlich die Züge der Gattin des Malers erkennen lässt, hat seinen linken Arm gefasst, während die Maria Magdalena gleich einer Küchenmagd mit gerungenen Händen zu Füssen des Heilands kniet und Maria Salome, die Frau des Zebedäus, hinter ihr emporragt. Die Gruppe wird von dem grossen, malerischen Felsen geschützt, in dem das Grab ist, rechts im Freien erblickt man die Stadt Jerusalem. Das Gemälde erweckt bei uns keine sonderliche Sympathie, abgesehen von den vielfachen Anachronismen finden sich hässliche Gesichter, und weniger kann man doch wohl nicht verlangen, als dass *bei der realistischen Entschiedenheit und der dramatischen Lebendigkeit die Würde wohl gewahrt sei.* In der That, wenn von Andrea del Sarto nur diese Pietà vorläge, wenn wir nicht acht andere Hauptbilder von ihm in der Gallerie Pitti anträfen, so würden wir kaum ahnen, dass Andrea del Sarto ein grosser Maler gewesen sei, auf den ein Michelangelo den vier Jahre älteren Raffael aufmerksam machen konnte — *er dürfte dich wohl schwitzen machen, wenn ihm einmal grossartige Aufträge wie dir zu theil würden.* Damit hat es freilich unseres Erachtens gute Wege: von Raffaels göttlichem Genie besitzt Andrea del Sarto keinen Funken, wenn er gleich trotz Raffael eine *Disputa*, eine Verhandlung der Kirchenväter über das Dogma der Dreieinigkeit, gemalt hat. Man wolle nur eine seiner grösseren Madonnen mit einer von Raffael vergleichen, zum Beispiel die *Madonna in Gloria* mit der *Madonna del Baldacchino.* Welch ein Abstand! Ist es nicht, als ob man auf einmal aus guter Gesellschaft in eine Dorfschenke gerathen wäre? — Zwar der Aufbau der Gruppe besticht durch seine Symmetrie, aber die einzelnen Figuren machen mit Ausnahme der beiden untersten einen höchst unvortheilhaften Eindruck. Was ist der heilige Sebastian rechts für ein alberner ungeschlachter Rüpel, der nur noch von dem Idioten, dem heiligen Onuphrius, links übertroffen wird! — Man kennt diesen frommen Einsiedler, sein Haar und seine Bekleidung vom Marienplatze in München her (gemalt A. D. 1296). Der heilige Laurentius mit dem Roste neben dem heiligen Onuphrius und der heilige Apostel Jakobus der Aeltere mit seinem



Madonna della Sedia, Gemälde von Raphael.
In der Gallerie des Palazzo Pitti.

Pilgerstabe neben dem heiligen Sebastian sind einfache, würdige Gestalten, die freilich ganz zurücktreten; aber was sind das wieder für plumpe, glotzige Engelsköpfe, die begeistert zur Himmelskönigin aufschauen sollen, aber keine Begeisterung, sondern die Bonhomie eines wohlgenährten Domherrn im Angesichte haben und an Schönheit tief unter gewöhnlichen Kinderköpfen stehn! Freilich, freilich, an dieser Himmelskönigin können sie sich nicht begeistern; sie sitzt zwar auf Wolken, ist aber eine kurze, ältliche Madam, deren Reize längst verblüht sind, und ihr kleiner Christus ein hässliches, verbildetes, mindestens von allen Grazien verlassenes Bauernkind, um nicht zu sagen ein Judenkind. Wie gesagt, nur der jugendliche Johannes der Täufer, der das volle Gesicht wie geblendet abwendet, und die Maria Magdalena, die rechts, ihm gegenüber kniet, wie es scheint, eine Schriftrolle auf den Schooss stützt und den Heiland inbrünstig ansieht, nur diese beiden machen einen anmuthigen Eindruck, vielleicht sind sie von einer andern Hand hinzugefügt. Rechnet man nun hinzu, dass die vier oberen Heiligen ohne jedes Princip ausgewählt sind, dass der heilige Onuphrius nicht mehr Beziehung zur Mutter Gottes hat als der heilige Paphnutius und der heilige Sebastian nicht mehr als der heilige Florian: so gelangt man zu dem Schlusse, dass auch dieses Werk nicht geeignet sein würde, Andrea del Sartos Meisterschaft zu erweisen, und dass wir abermals an ein anderes appelliren müssten. Es scheint aber, wir haben heute mit dem Schneidersohn kein Glück, und deshalb quittiren wir ihn für diesmal und kehren nach der kleinen Abschweifung, die uns wieder auf die bereits verlassenen Madonnen brachte, zu unserem laufenden Thema, den *Grablegungen* oder *Kreuzabnahmen*, zurück.

Aber auch mit diesen möchten wir nachgerade ein Ende machen, um nicht allzulange bei einem und demselben Vorwurf zu verweilen. Die Gallerie Pitti ist noch gross und wir haben noch andere Dinge zu sehen als *Madonnen* und *Grablegungen*, vollends wenn sie nicht über jeden Tadel erhaben sind! — Nur der Aehnlichkeit des Gegenstandes wegen schliessen wir den letzteren noch ein grosses *Ecce Homo* von Lodovico Cardi da Cigoli, einem bedeutenden Maler der spätflorentinischen Schule, an, der auch als Architekt an der Vergrösserung des Palastes Pitti gearbeitet hat. *Ecce Homo! Sehet, welch ein Mensch!* — rief Pilatus aus, als er Christus nach der Geisselung und Krönung dem Volke vorstellte (Evangelium Johannis XIX, 5). Demnach hat nun Cigoli um A. D. 1600 den dornengekrönten, gefesselten und mit dem Purpurmantel bekleideten Erlöser inmitten zweier ihn verhöhnender Schelmen und mit drei römischen Kriegsknechten, die ihre Feldzeichen tragen, im Hintergrunde, Halbfiguren, vorgeführt. Die beiden Schelmen sind Leute aus dem Volk, der eine, etwa ein jüdischer Priester, nimmt zu seinem Spott eine gutmüthige Miene an, der andere ist ein rechter, wie in einem Verbrecherkeller aufgelesener Lotterbube. *Sei gegrüsset, lieber Judenkönig!* Und gaben ihm Backenstreiche. Man hat bemerkt, dass die Worte des Pilatus eigentlich nicht bedeuten sollten: *Sehet, welch ein Mensch!* — sondern: *Hier, da ist der Mensch!* —

IV.

Auch auf andern Gebieten ist die Gallerie Pitti reich; zum Beispiel im Porträt. Hier steht wiederum Raffael obenan. Noch aus dem Anfang seiner florentiner Periode, also etwa aus dem Jahre 1505, datiren die liebenswürdigen Bildnisse des bekannten, bereits auf Seite 86 erwähnten Kunstliebhabers Angiolo Doni und seiner Frau Maddalena Doni, einer geborenen Strozzi. Die Dame ist keine Schönheit, im Gegenteil, aber auch gerade keine abstossende Erscheinung: der Maler hat ihr nicht geschmeichelt, sondern die einfache Bürgersfrau dargestellt, ohne Prätension, mit sittsamer Haltung des Kopfes, die Hände über einander; der linke Arm ist über ein Schmuckkästchen gelegt. Sie hat ein Kleid mit Schöpskeulenärmeln an, darüber ein Busentuch, um die Stirn schlingt sich ein Stirnband; um den Hals hat sie einen bescheidenen Schmuck, an dem eine birnförmige Perle, *una Gocciola di perla*, hängt;

Ringe trägt sie drei, an der rechten Hand einen, und zwar am Mittelgliede des Goldfingers. Die ganze Figur erinnert an Leonardo da Vinci's *Gioconda*, die sich im Louvre befindet, während wieder in der Gallerie Pitti ein anderes Frauenporträt (das, gleich der *Donna Velata*, der Dame mit dem Schleier, gegenwärtig ziemlich allgemein dem Raffael zugeschrieben wird) die *Donna Gravida*, die Dame in andern Umständen, stark an sie erinnert. Die Porträts der beiden Doni, die das Glück gehabt hatten, dem grössten Maler aller Zeiten sitzen zu dürfen, wurden jahrhundertelang wie Schätze in der Familie zu Florenz aufbewahrt; endlich, A. D. 1758, erbte sie die Marquise Villeneuve in Avignon. Deren Sohn, der Marquis von Villeneuve, suchte sie in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts nach Florenz zu verkaufen, aber niemand wollte sie haben, weil man sie nicht für echt hielt. Erst nach drei Jahren, A. D. 1826, glückte es ihm damit: der letzte Grossherzog, Leopoldo II. berieth sich mit dem französischen Historienmaler Fabre, der eben Professor an der florentiner Akademie geworden war, bezahlte für die beiden Bilder 5000 Scudi und verleibte sie der Gallerie Pitti ein, nachdem sie von Domenico del Potestà nothdürftig wiederhergestellt worden waren. In Florenz malte Raffael auch, im Alter von 23 Jahren, also um A. D. 1506, sich selbst; dieses Selbstporträt befindet sich jetzt in den Uffizien.

In die Zeit seiner Wirksamkeit zu Rom fallen sodann andere, höhere Leistungen im Fache des Porträts, die wir alle in unserer unvergleichlichen Sammlung nebeneinander haben: der grossartige Julius II., über den wir uns bereits auf Seite 88 verbreitet haben, die schöne rothbraune Gesichtsfarbe und die dämonische Gewalt der Persönlichkeit tritt hier vielleicht noch stärker hervor als in den Uffizien — das merkwürdige Porträt des lateinischen Dichters und Redners Tommaso Fedra Inghirami, Sekretärs des heiligen Collegiums und Kardinalbibliothekars, den wir ebenfalls bereits von Rom her kennen (vergleiche *Rom in Wort und Bild* II, Seite 367): sein rechtes Auge schielt, zeigt aber den Blick des Forschers, der hässliche Kopf wird durch die Gedanken, die man sozusagen arbeiten sieht, geadelt [1]) — der Kardinal Dovizzi Bibiena, ein weltgewandter, lebensfroher römischer Diplomat, alte, schöne Copie des madrider Originals — die obenerwähnte Donna Velata, das heisst, die *Dame mit dem Schleier*, die Raffael angeblich in der Zeit von 1515—17 malte, und in der man das Urbild der Fornarina, der Magdalena auf *heiligen Caecilia* und der Sixtinischen Madonna hat erkennen wollen — welche Porträts alle nur noch von dem geradezu monumentalen Gruppenbilde Leo X. mit zwei Kardinälen übertroffen werden. Es nimmt unter allen Raffael'schen Porträts den ersten Rang ein; die beiden Kardinäle sind (rechts) *Giulio de' Medici*, der Cousin des Papstes, nachmaliger Papst Clemens VII., (links) *Luigi de' Rossi*, der Neffe des Papstes Leo X. Dieses Gemälde, das Samuele Jesi meisterlich, allerdings mit Aufwendung fünfjähriger Mühe, A. D. 1834 gestochen hat, rechtfertigt das begeisterte Lob der Zeit noch heute. *Nessun maestro ha fatto meglio, nè farà meglio*, sagt Vasari, *kein Meister hat es besser gemacht, keiner wird es besser machen.* Sehen wir uns nur einmal das Aeusserliche an: wie ist es gemalt! Wie sind die reichen bauschenden Gewänder, die Sammet- und Damastdecken, die Goldstoffe, die Teppiche, die Seidenzeuge wiedergegeben! Welche feine Abstufung der Farben, welche harmonische Stimmung des vierfachen Roth, das am Pelzkragen des Papstes, dem Purpur der beiden Kardinäle, der Tischdecke und sonst zu Tage tritt! — Aber noch mehr: wie ist es charakterisirt! Welche vornehme Gruppe und welcher Tic der hohen Geistlichkeit! — Da sitzt der feingebildete, mehr für Kunst und Wissenschaft als für Religion begeisterte Kirchenfürst, der beim ersten Auftreten der Reformation über das Mönchsgezänk lachte, der echte, prachtliebende, leichtsinnige und verschwenderische Mediceer, er sitzt in seiner

[1]) Inghirami trug einst bei einer Aufführung von Seneca's *Phaedra* im Hause des Kardinals Raffaele di San Giorgio die Titelrolle vor, und zwar mit soviel Glück, dass er den Beinamen *Fedra* erhielt, den dann viele seiner Biographen, darunter Voss und Bayle, für seinen Familiennamen hielten. Die Inghirami sind eine alte toscanische Patrizierfamilie aus Volterra, hier findet sich im Palazzo Inghirami eine Doublette des Raffael'schen Bildes.



Madonna dell' Impannata. Gemälde von Raphael.

In der Gallerie des Palazzo Pitti.

Bibliothek auf einem prächtigen Stuhle, an einem Tisch vor einem kostbaren, mit Initialen und Miniaturen geschmückten, reichgebundenen Missale, das er mit einer Lupe näher betrachten will, denn er sieht in der Nähe nicht mehr gut; links auf dem Tische steht eine kleine Glocke. Leo X. ist ein rechter Gegensatz zu seinem Vorgänger Julius II.: seine Hände schwingen keine Schwerter, sie sind weiss und fett, die Formen weichlich und blühend, die Wangen, wie es sich bei einem Papste geziemt, voll und geröthet. Nur ein wenig sorgenvoll, fast weinerlich sieht er aus, auch sein Vetter, der die Lehne des Stuhles fest hält, blickt wie rathend seitwärts. Worüber denken sie wohl nach? Was geht dem heiligen Vater durch seinen grossen Kopf? Etwa: ob er den jungen Giulio Clovio, der diese Miniaturen als Probe eingesandt hat, nach Rom berufen soll? Oder: ob er dem Kloster Corvey für die Handschrift des Tacitus 500 Zechinen bezahlen soll? Oder: ob er sich bei einer Reise nach Florenz das hübsche Lustspiel, die *Mandragora*, noch einmal ansehen soll? Oder: ob er, um den Bau der Peterskirche und seinen eignen glänzenden Hofhalt zu bestreiten, den Ablass verpachten und Europa brandschatzen lassen soll? — Leo X. gab seinem Jahrhundert den Namen, obwohl seine Regierung keine neun Jahre währte, er zählte sechsundvierzig Jahre, als er starb; er war ein glänzender Mann in eine glänzende Zeit gekommen. Und obgleich er zeitlebens mehr weltlichen als geistlichen Interessen zugewandt war, so führte er doch durch seine weltlichen Bedürfnisse indirekt die Reformation herauf. Als Curiosum merken wir an, dass im ersten Saale unserer Gallerie ein Bild von Giorgione hängt, welches das *Concert* genannt wird, weil ein Augustinermönch vor einem Geistlichen, der Laute spielt, und einem Jüngling im Federhut einen Akkord auf einem Spinett angeschlagen hat und gleichsam fragt: *ist es das?* — Diese drei Leutchen, wahrscheinlich Porträtfiguren, wurden lange Zeit *Luther, Melanchthon* und *Calvin* genannt.



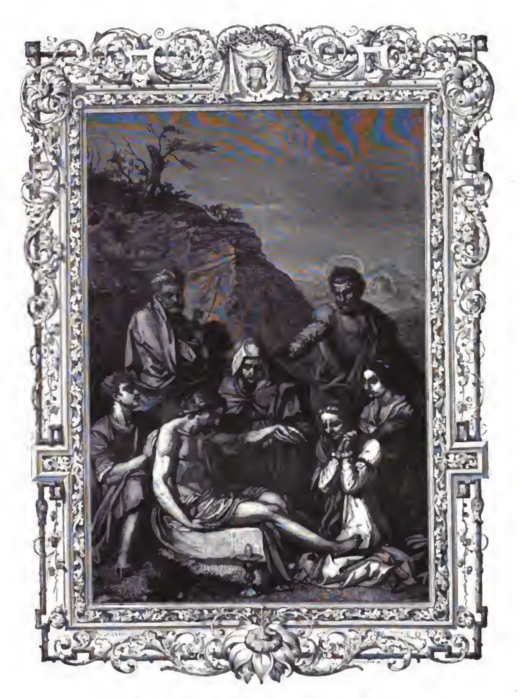
Leo X., Gemälde von Raffael in der Gallerie des Palazzo Pitti.

Der zweite grosse Porträtmaler, der diesen Zweig malerischer Kunst zu einer nie zuvor erreichten Höhe erhob, ist der venetianische Meister *Tizian*. Seine zahlreichen Bildnisse gehören zu den grössten Leistungen ihrer Gattung, wir können das an mehreren Nummern der Pitti-Gallerie ersehen. Der *Kardinal Ippolito de' Medici* in ungarischer Uniform (weil er als Legat des Papstes Clemens VII. an dem Feldzug gegen die in Ungarn eingefallenen Türken theilgenommen hatte), gemalt am Hoflager des Kaisers Carls V. zu Bologna — der Dichter *Pietro Aretino*, in

seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre (A. D. 1545) gemalt; Aretino, der dieses sein Bildniss dem Grossherzog Cosimo I. verehrte, war der genaueste Freund des Tizian und der Herold seines Ruhmes, durch Aretino kam Tizian zum Kaiser Carl V., dessen Huld für sein ganzes Leben entscheidend werden sollte [1]) — *Philipp II. von Spanien* aus A. D. 1553, angeblich nur Copie eines Tizian'schen Original-Porträts, aber von Tizian selbst an den Grossherzog Cosimo I. geschickt — der durch seine *Vita sobria* bekannte *Lodovico Cornaro*, der Nestor aller Valetudinäre, auch dem Tintoretto zugeschrieben — der Anatom *Andreas Vesalius* — von Frauen namentlich die Herzogin *Eleonora von Urbino*, bekannt unter dem Namen *la Bella di Tiziano:* wer könnte wohl diese Köpfe und diese sprechenden Gesichter wieder vergessen, nachdem er sie einmal gesehen? — Die Bekanntschaft der Herzogin haben wir bereits auf Seite 91 in den Uffizien gemacht: die *Venus von Urbino* war zweiundzwanzig Jahre alt, später hat er sie noch einmal in ihrem vierundvierzigsten Jahre gemalt, wie auf Seite 92 angemerkt ist; die *Bella* der Gallerie Pitti steht angeblich in der Mitte, sie ist in ihrem dreissigsten Jahre gemalt (A. D. 1523). Wie man sieht, war das Verhältniss Tizians zu dem Herzogspaare von Urbino besonders inhaltreich. Das Porträt gehört zu den Kunstwerken, die A. D. 1631 beim Aussterben des Hauses della Rovere durch Heirath aus der herzoglichen Kunstkammer von Urbino nach Florenz kamen.

Die deutschen und englischen Kunstschriftsteller fühlen sich verpflichtet, bei jedem Tizian'schen Frauenbildniss in Enthusiasmus zu gerathen; und da nun vollends das vorliegende den Namen *die Schöne* führt, so glauben sie dem lauteren Kanon der Schönheit auf die Spur gekommen zu sein. Die Herren scheinen in ihrem Leben wenig schöne Frauen gesehen zu haben; und sie scheinen nicht zu wissen, dass man in Italien aus Artigkeit jedes einigermassen hübsche Kind *mia Bella* anredet, ohne dass man im geringsten daran denkt, es damit zu einer klassischen Schönheit stempeln zu wollen. Die *Bella di Tiziano* ist eine hübsche Frau, eine vornehme Frau, eine liebenswürdige Frau, aber zu einer schönen Frau fehlt viel, in einem Olymp würde sie sehr zurückstehn. Wie die *Venus von Urbino* keine Taille hatte, so hat diese keine Büste, Kopf und Hals sind zwar herrlich modellirt, aber das Gesicht entbehrt der grossen Züge, die Figur imponirt nicht, sie geht mehr in's Zierliche, es ist nicht die Raçe einer Königin, sondern das Geschlecht der unzähligen *Belle*, die an einem Hof herumschwirren. Der Anzug würde einer wirklichen Schönheit nicht förderlich sein, er ist aber so sorgfältig gemalt, dass wir ihn aufmerksam, wie mit Frauenaugen, mustern müssen. Die Herzogin hat ein Kleid von blauem Seidendamast an, mit Gold gestickt, mit Zobelpelz verbrämt und an den Schlitzen mit rothen Schleifen zusammengebunden. Das Kleid ist ausgeschnitten, die Aermel, aus denen die feinste Wäsche hervorbauscht, sind Puffärmel und von rothem Sammt. Um den Hals hat sie die venezianische goldne Kette; die rechte Hand spielt mit dem Gehänge des Gürtels, das wie ein Rosenkranz aussieht, über den rechten Arm hat sie ein Edelmarderfell, die sogenannte *Pellicina*, geschlagen, Kehle und Hals sind wie immer dottergelb gefärbt. Die Frisur ist geschmackvoll, das dunkelblonde, in der Mitte abgetheilte Haar fällt vorn in Wellen zu den Schläfen herab, auf dem Scheitel ist es zu zierlichen Zöpfen geflochten. Mit einem Wort, es ist eine hübsche Frau, und dass die Malerei eine vortreffliche ist, versteht sich: Fleisch und Gewandung sind von unübertroffener Feinheit und die Töne durch ein mannigfaltiges System halbdeckender und durchsichtiger Lasuren in Harmonie und Haltung gebracht. Tizian war ein grosser Maler, er malte nur keine Venus, sondern eine irdische Herzogin, und nur die Kinder glauben, dass jeder König gross wie ein Riese und jede Königin ein Ideal von Schönheit sei.

[1]) Der Dichter Pietro Aretino ist nicht mit dem obenerwähnten Leonardo Bruni zu verwechseln, der auch *Aretino* heisst; auch nicht mit dem Improvisator Bernardo Accolti, welcher *L'unico Aretino* heisst. Viele Reisende, die das Denkmal des Leonardo Bruni in Santa Croce neben den Gräbern Michelangelo's, Galilei's, Machiavelli's sehn, nehmen es für das Denkmal des Dichters Pietro Aretino und ergehen sich in abgeschmackten Betrachtungen über diese Nebeneinanderstellung.



Die Grablegung. Gemälde von Andrea del Sarto.
Im Palazzo Pitti.

Nicht minder sind die Niederländer, Rubens, Rembrandt und Van Dyck, in der Galerie Pitti durch auserlesene Bildnisse vertreten, Rubens beispielsweise durch die *Vier Philosophen*, welche Rubens selbst, sein Bruder Philipp, Justus Lipsius und Hugo Grotius sind — indessen wir wollen jetzt abermals das Genre wechseln und die Galerie auf eine vierte Kategorie von Gemälden hin prüfen, ich meine die mythologischen Sujets. Die tiefsinnigen Gleichnisse der christlichen und der klassischen Mythologie ziehen hier wie die Bilder einer Camera obscura an uns vorüber; und wir müssen immer wieder mit Raffael beginnen. Seine *Vision des Ezechiel*, A. D. 1515 für den Grafen Ercolani von Bologna gemalt, in Florenz seit A. D. 1589, ist bewundernswerth durch die Grösse der Erscheinung in so kleinem Raume. Es handelt sich um die Vision, die der Prophet Kapitel I, 10 erzählt und die sich in der Offenbarung Johannis Kapitel IV, 6 wiederholt: Jehovah, gedacht wie ein Jupiter, mit wallendem Bart und Haupthaar, wird von einem Adler durch die Lüfte getragen, seine Füsse ruhen auf einem Löwen und einem Stier, welche Thiere mit aufwärts schweben, ein Engel betet an, während zwei kleinere Engel seine mächtig ausgebreiteten Arme stützen. Unten die Erde, links ganz klein der Prophet Ezechiel, auf den ein Lichtstrahl aus den Wolken fällt. Es ist bekannt, dass man in den vier fabelhaften Thieren des Ezechiel, dem Engel oder dem Menschen, dem Löwen, dem Stier und dem Adler, eine geheimnissvolle Hindeutung auf die vier Evangelisten gesehen hat, welche nicht sowohl Gottvater, als Gottessohn umschweben: Matthäus gleicht einem Menschen, weil er sein Evangelium mit Christi Geschlechtsregister beginnt und seine menschliche Abstammung erzählt; Markus einem Löwen, weil er Jesu königliche Würde betont oder auch weil sein Evangelium mit einer schrecklichen Verfluchung aller Ungläubigen schliesst; Lukas einem Stier, weil er allein unter den Evangelisten die Geburt Jesu im Stalle erzählt und späterhin bei Christi Priesteramt und Opfertod verweilt; denn das Rind ist das eigentliche Brandopfer und zur Andeutung des Versöhnungstodes gewählt: das Osterlamm, eine Verbindung von Brand- und Dankopfer, wäre minder bezeichnend. Endlich Johannes gleicht dem Adler, weil er sich mit Vorliebe in Christi göttliche Natur versenkt. Freiere Forscher, die nicht begreifen, wie Ezechiel und Johannes selbst bereits an die Symbole der Evangelisten gedacht haben sollen, erklären die Thiere kosmisch — Christus, das Licht der Welt, stellt die Sonne dar, seine zwölf Apostel sind die zwölf Zeichen des Thierkreises, die vier Evangelisten sind die Jahrquadranten. Diese waren ursprünglich Stier, Löwe, Scorpion und Wassermann. Die beiden ersten blieben bis auf die Reihenfolge unverändert, der Wassermann wurde zum Menschen schlechthin, nur der Scorpion erlitt ein Modification. Er schickte sich als ein Thier Ahrimans nicht in die Nähe dessen, von dem der Psalmist singt, dass sein Kleid Licht ist. Deshalb verwandelten die biblischen Schriftsteller den Scorpion in einen Adler, die Scheren des Scorpions in Adlerflügel. Man vergleiche *Rom in Wort und Bild* I, Seite 168.

Die *Anbetung der heiligen Drei Könige*, gemalt, laut Inschrift, im Jahre 1487, von Domenico Ghirlandaio, ist ein Mythus, den wir besser und von Ghirlandaio selbst her kennen, man erinnere sich an das Temperabild in den Uffizien und an das Frescogemälde in S. Maria Novella, vergleiche Seite 133; in S. Maria degli Innocenti, der Kirche des Findelhauses, befindet sich ein drittes Tafelbild von A. D. 1488. Ghirlandaio musste also die Weisen aus Morgenland und ihr Gefolge zuletzt im Finstern malen können, wie wir sie im Finstern erkennen würden, wenn wir ihnen gerade begegneten: ob sie aber wirklich jemals einer nach Bethlehem reiten und dem neugebornen König der Juden Gold, Weihrauch und Myrrhen, die herkömmlichen Geschenke unterworfener Nationen, darbringen gesehen hat, das ist sehr die Frage, wenigstens wird die Erzählung, die sich im zweiten Kapitel des Evangeliums Matthäi und nur hier findet, von der Kritik stark angegriffen und für das Ergebniss einer Combination der beiden messianisch verstandenen Weissagungen des Bileam (4. Mose XXIV, 17) und des Jesaias (LX, 1 ff.) erklärt. Zwar hat

Kepler berechnet, dass im Jahre der Stadt Rom 748, zwei Jahre vor dem Tode des Herodes und dem wahrscheinlichen Datum der Geburt Jesu Christi, eine Conjunktion der Planeten Jupiter, Saturn und Mars stattgefunden habe, und vermuthet, es möge zu derselben noch ein neuer ausserordentlicher Stern hinzugetreten sein, eine Vermuthung, die nachmals eine unerwartete Bestätigung in chinesischen Zeittafeln fand; aber zwischen einem solchen, wenn ich mich so ausdrücken darf, astronomischen Sterne und dem Sterne des Matthäus, der den Reisenden vorangeht und da, wo sie Halt machen sollen, stehen bleibt, ist doch ein Unterschied. Nein, der Stern ist kein astronomischer, sondern ein mythischer, dem vierten Buch Mosis entnommener gewesen; und war es nun nicht natürlich,



Die Anbetung der heiligen drei Konige. Gemälde von Ghirlandaio in der Gallerie des Palazzo Pitti.

seine Entdeckung den Magiern zuzuschreiben? Wer konnte den Stern leichter beobachtet haben, als in die Geheimnisse der Natur- und insbesondere der Sternkunde eingeweihte Männer, und zwar aus dem Morgenlande, der alten Heimath geheimer Kenntnisse, vielleicht aus Babylonien, vom Euphrat, woher auch Bileam gekommen war? Dass sie dem Messias, dessen Ankunft der Stern aus Jakob anzeigte, zugleich Geschenke brachten, ist, wie gesagt, ein dem Jesaias entnommener Zug, denn nach der Weissagung des Propheten sollten dem über Jerusalem aufgehenden Lichte Völker und Könige mit reichen Geschenken, mit Gold und Weihrauch (Jesaias LX, 6), zuziehn. Indessen mag auch der Komet sammt Melchior, Kaspar und Balthasar tausendmal mythisch sein und nicht mehr Realität haben als die Figur der italienischen *Befana*, die sich aus dem Feste



Madonna in Gloria. Gemälde von Andrea del Sarto.
In der Gallerie des Palazzo Pitti.

der *Epiphania* entwickelte — gerade dieser Mythus ist einer der beliebtesten, am meisten ins Volk gedrungenen, daher ihn nicht blos Ghirlandaio, sondern die christliche Kunst überhaupt unzählige Male dargestellt hat. Was kümmert uns die Kritik, welche die Mythologie und ihre lebenswarmen Bilder in farblose Schatten auflöst? —

Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie.

Alle Mythen beruhen auf der Gestaltungskraft der menschlichen Phantasie, welche bald die mächtigen Erscheinungen der äusseren Natur, bald die Schicksale und Leiden der Menschen personificirt, vernünftige Wesen hinter ihnen ahnt und ihnen, wie den Figuren im Schachspiel, ein Menschenantlitz anbildet. Die wunderbare Anschaulichkeit des Traumes und des Zweiten Gesichtes äussert sich in den Göttern und Göttinnen, die der Volksgeist unwillkürlich und unbewusst erfindet. Um bei den Personificationen unserer eigenen Zustände zu verweilen: Geburt und Tod, Krankheit und Pest, Glück und Unglück, Jugend und Alter werden personificirt und als fackelsenkende Genien, als sensenschwingende Gerippe, als Weisse Frauen, als Pestjungfrauen, als Erinyen und so weiter angesehen — eine der ältesten, einfachsten und natürlichsten Personificationen sind die Parzen, die lateinischen *Moiren*, die den Lebensfaden spinnen und die *des Lebens schonen* oder *schonen sollen*, denn der Name kommt wahrscheinlich von *parcere*, das heisst *schonen*.

Wie der alte barbarische *Versus memorialis* sagt:

Clotho tenet roccum, Lachesis net et Atropos occat,

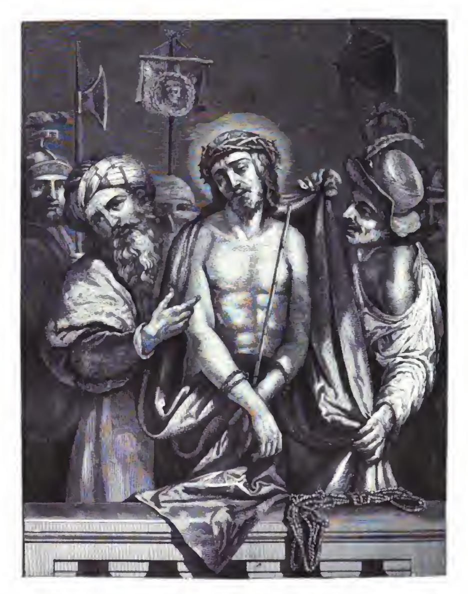
zu deutsch: Klotho hält den Rocken, Lachesis spinnt und Atropos schneidet ab — eine Vorstellung der römischen Dichter, die man auf den Denkmälern noch nicht nachgewiesen hat, die bildende Kunst stellte Klotho spinnend, Lachesis den Faden ziehend, Atropos aber mit einer Wage oder einer Sonnenuhr dar. In dem Capitolinischen Museum befindet sich ein merkwürdiger Sarkophag, welcher die Geschichte der Prometheischen Menschenbildung vorstellt und einer sehr späten Zeit anzugehören scheint. Der Titan formt den Menschen, Minerva setzt ihm die Seele in Form eines Schmetterlings auf das Haupt, und die geheimnissvollen über ihm waltenden Schicksalsgöttinnen sind bei der Geburt zugegen: Klotho spinnt den Faden seines Lebens, Lachesis zeichnet, wie die Muse Urania, die ihm durch den Lauf der Gestirne bestimmten Schicksale mit einem Griffel auf der Himmelskugel, und bei der im Mantel eingehüllten Figur der Atropos deutet eine Sonnenuhr auf das Maass der Zeit und die Dauer des menschlichen Daseins. Hier erscheinen die Parzen mit Federn auf den Köpfen. Auf einem entsprechenden Sarkophag im Pio-Clementinischen Museum blickt Atropos auf eine Sonnenuhr als Sinnbild der Lebensdauer, Lachesis stellt als Lenkerin der Schicksale mit einem Stäbchen das Horoskop, Klotho hält zwei Schicksalsbücher in den Händen, die künftigen Begebenheiten des neuen Weltbürgers bei der Geburt daraus abzusingen. Dabei werden die Parzen von den Bildhauern überall als ernste Jungfrauen dargestellt, während sie die Dichter als hässliche alte Frauen und, um den langsamen Gang des Schicksals anzudeuten, als lahm beschreiben.

Als alte, wenigstens ältliche Frauen mit schönen Augen, aber zahnlosem Munde und nicht gerade unbedeutenden, aber bäuerischen Zügen, erscheinen sie nun auch auf unserem modernen Bilde, daher ich niemand rathen möchte, eine Photographie davon als Neujahrskarte zu versenden, obgleich sie sich dem Stoffe nach recht gut dazu eignen würde. Die *Parche* werden dem grossen Michelangelo zugeschrieben, sind aber wohl nur eine Schülerarbeit, die nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden ist. Dennoch haben sie für den Kenner ein hohes Interesse, denn aus dem Alterthume selbst sind nur wenige Figuren der Parzen übrig geblieben, und diese, wie wir eben an den beiden Sarkophagen sahen, nicht ganz in demjenigen Aufzug und mit denjenigen Attributen, wie wir uns die drei Parzen zu denken pflegen, das heisst mit Spinnrocken, Faden und Schere.

Hier dagegen fehlt keins von diesen wichtigen Elementen: die Klotho, die hässlichste unter den dreien, hält ihre *Conocchia*, das heisst den Rocken, dessen Flachs mit einer Tüte von Pergament, der sogenannten *Pergamena*, bedeckt ist, wie man das jetzt noch sieht; Lachesis die Spindel oder *il Fuso*, das zweite Hauptwerkzeug der Italienerinnen und Griechinnen des Alterthums und der Neuzeit, denn jede Bäuerin spinnt sich in diesen Ländern ihr eignes Garn mit den einfachen Instrumenten, die schon die Königstöchter der heroischen Zeiten brauchten; und zwar sind bei sterblichen Frauen die beiden Instrumente in einer Hand vereinigt, das heisst, der Rockenstock steckt links im Gürtel, respective im Schürzenbund, die linke Hand macht den Flachs ab und bringt ihn auf die Spindel, die rechte Hand versetzt die letztere in eine umdrehende Bewegung. Atropos endlich hält die Schere, der Form nach eine Schafschere, italienisch *le Forbici*, von lateinisch *Forfex*; sie hat ein Gesicht wie eine Bäuerin und sieht die Schwestern, bevor sie zuschneidet, fragend an, bekommt aber wie natürlich entweder traurige oder zornige Blicke von ihnen wieder. Die Form unserer Schafscheren oder allenfalls von Zuckerzangen hat die Schere durch das ganze Mittelalter hindurch gehabt, in ihrer jetzigen Gestalt kommt sie zwar schon auf Bildern des X. Jahrhunderts, aber nur sporatisch vor. Schon aus dem Klange merkt man, dass das deutsche *Schere*, eigentlich ein Plural wie *Forbici*, *Ciseaux* und andere, gleich dem englischen *Shears* mit *scheren* zusammenhängt; ursprünglich rupfte man die Schafe. Aber im allgemeinen waren die Scheren dem klassischen Alterthum nicht fremd, da man ihrer in Pompeji gefunden hat, und wenn auch die Schere damals vielmehr ein Attribut der Juno Martialis als einer Parze war, so erscheint sie doch nicht gerade als ein Anachronismus.

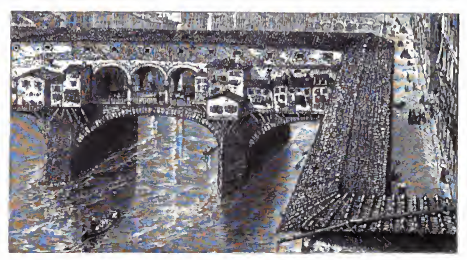
Möchten wir nun schliesslich in unserer Galerie auch noch etwas Geschichte treiben, wie sie auf die mythischen Zeiten zu folgen pflegt? — Packende historische Scenen giebt es im Ueberfluss, man hält es gar nicht für möglich, dass sie gemalt worden sind! — *Kleopatra, die sich eine Natter an die Brust setzt, um durch deren Biss zu sterben*, welch ein Vorwurf für einen grossen Maler! — Guido Reni malte das schöne Bild zwei Jahre vor seinem Tode, A. D. 1640, für den Kardinal Leopoldo de' Medici. Die *Judith*, ein Meisterwerk Cristofano Allori's, des Sohnes, welcher der jüdischen Heldin die Züge seiner stolzen Geliebten Mazzafirra, dem Holofernes seine eigenen ertheilte, ist ein gemeineres Thema, das uns bereits auf Seite 52 beschäftigt hat; aber wie eigenartig hinwiederum die *Verschwörung des Catilina* von Salvator Rosa, welch ein mächtiges düsteres Charakterbild! Die Italiener glauben vielmehr den Schatten Catilina's, welcher den verhängnissvollen Schwur von seinen Verbündeten wiederfordert, zu erkennen, doch scheint es mir natürlicher zu glauben, dass sich die Männer eben verschwören und die Brüderschaft nach alter Sitte mit ihrem Blute besiegeln. Das kostbare Bild ist für Florenz ein um so grösserer Schatz, als sich die Urgeschichte der Stadt Florenz an die Catilinarische Verschwörung knüpft, vergleiche Seite 5.

Aber wir haben genug gesehen. Als Guido Reni seine *Kleopatra* ablieferte, äusserte er: *Wenn dies Bild noch zehn Jahre bei mir stünde, würde ich immer noch daran herumarbeiten, da ich mir niemals selbst genug thue.* Genau so würde es uns mit der Galerie Pitti gehen — wenn wir noch zehn Jahre darin blieben, so würden wir immer noch neue Schönheiten zu bewundern und neue Geschichten zu lernen finden, so reich ist sie. Albrecht Dürer, Murillo, Velasquez, Rembrandt, Ruisdael, die grossen fremden Meister würden kommen und uns ihre Werke zeigen, inzwischen sammelten sich die Italiener wieder und erinnerten uns an das, was wir vorhin vergessen haben, und wir würden niemals fertig. Einmal muss abgeschlossen werden, mehr als eine relative Vollkommenheit erreicht man hienieden nimmer! — Nur derjenigen Göttin wollen wir noch unsere Huldigung darbringen, die, wie sie oben im Allerheiligsten der Uffiziengalerie stand, so auch im Palast Pitti den Sterblichen erscheint: der Göttin der Liebe und der Schönheit, die der ganzen Stadt ihren Charakter giebt, der Venus. In dem Zimmer der Flora ist die reizende Venus von Antonio



Ecce Homo. Gemälde von Cigoli.
In der Gallerie des Palazzo Pitti.

Canova aufgestellt, die einzige Marmorstatue; anderwärts sieht man nur noch eine Büste Napoleons I. von demselben Künstler. Sie stammt aus dem Jahre 1805; wie die Mediceische steigt sie aus dem Bad, ist ihr überhaupt in Charakter und Haltung ähnlich, aber mit einer andern Canova'schen Venus, einer directen Nachbildung der Mediceischen, nicht zu verwechseln. Wie sie sich furchtsam in sich selbst zusammenschmiegt, wie sie erschreckt nach der Gegend hinhorcht, wo sie ein Geräusch zu bemerken glaubte, hat sie etwas unschuldig Mädchenhaftes, Rührendes und, wie die Italiener finden, im höchsten Grade *Italienisches.* In der Zeit, wo die kostbarsten Kunstwerke Italiens geraubt und nach Paris geschafft wurden, erwarb die päpstliche Regierung Canova's *Perseus*, und auf allerhöchsten Befehl kam derselbe auf das leere Piedestal des *Apollo von Belvedere* zu stehen. Es ist ein schönes Zeichen der Bescheidenheit Canova's, dass er eine solche Ehre auf das entschiedenste ablehnte: wenige Jahre darauf liess er es nicht zu, dass seine Venus an die Stelle der Mediceischen gesetzt ward, und der *Perseus* durfte auf dem Apollinischen



Ponte Vecchio.

Piedestal nicht bleiben, als der *Apollo* durch seine Bemühungen gleichsam im Triumphe wieder nach Rom zurückkehrte.

Und doch sind die Venus von Canova und die Mediceische Venus wie zwei Schwestern, die zusammen über Ein Reich der Schönheit herrschen. Wir haben schon (Seite 49) erwähnt, dass die Uffizien mit dem Palast Pitti durch einen Korridor verbunden sind, welcher über den Buden des Ponte Vecchio, wie eine zweite, bedeckte Brücke läuft; er geht in der Galerie der Uffizien vom westlichen Corridore ab und mündet im ersten Stocke des Palastes Pitti, dient selbst zur Aufbewahrung für Handzeichnungen, Radirungen und Gobelins und macht aus den beiden berühmten Sammlungen eine einzige. Trocknen Fusses gelangen wir von einem Throne zu dem andern; der der Mediceischen Venus ist gross und erhaben, weltumfassend; der der Venus von Canova ist niedriger und graziöser, sie schwelgt nur in Farben und spiegelt sich nur in Gemälden, aber diese ihre begrenztere Domaine wird ganz von ihrem balsamischen Hauch erfüllt.

Es ist Eine Göttin, die hüben und drüben waltet, sie kommt nur bald in dem griechischen, bald in dem italienischen Bilde zur Erscheinung. Dass keines dieser ewigen Bilder jemals wieder von seinem Thron herabgerissen, jemals wieder durch tempelschänderische Hand entwendet würde! — Denn Duft und Himmelsglanz, Licht und Segen ist überall wo die Venus das Scepter führt.

Unwillkürlich sprechen wir die wehmüthigen Strophen nach, die zu den letzten Erinnerungen des heidnischen Kultus in Rom gehören:

O admirabile Veneris idolum,
Cujus materiae nihil est frivolum:
Archos te protegat, qui stellas et polum
Fecit, et maria condidit et solum;
Furis ingenio non sentias dolum.
Clotho te diligat, quae bajulat colum![1])

V.

„Ich mochte beinahe nichts ansehn, um mich in meiner süssen Qual nicht stören zu lassen. Doch gar bald drang sich mir auf, wie herrlich die Ansicht der Welt sei, wenn wir sie mit gerührtem Sinne betrachten. Ich ermannte mich zu einer freieren poetischen Thätigkeit; der Gedanke an Tasso ward angeknüpft und ich bearbeitete die Stellen mit vorzüglicher Neigung, die mir in diesem Augenblick zunächst lagen. Wie mit Ovid dem Lokal nach, so konnte ich mich mit Tasso dem Schicksal nach vergleichen. Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück. Diese Stimmung verliess mich nicht auf der Reise. Den grössten Theil meines Aufenthaltes in Florenz verbrachte ich in den dortigen Lust- und Prachtgärten. Dort schrieb ich die Stellen, die mir noch jetzt jene Zeit, jene Gefühle unmittelbar zurückrufen.“

Also Goethe am Ende seiner *Italienischen Reise*, im April 1788. Er scheint in seinem Schmerze überhaupt nicht recht gesehen zu haben, wo er war, denn eigentliche Lust- und Prachtgärten, die öffentlich wären, giebt es in Florenz keine. Die *Cascine*, in welchen abends die Corsofahrten stattfinden, sind ein grosser, vom Arno und Mugnone eingeschlossener Park; der vielgenannte *Viale de' Colli*, welcher sich auf der Südseite von Florenz in anmuthigen Windungen die Hügel hinaufzieht und eine Menge der lohnendsten Aussichtspunkte bietet, ist, wie der Name besagt, eine Allee, die zur Zeit Goethe's noch gar nicht existirte; die Sitte, dass die Grossen dem Publikum an bestimmten Tagen ihre Villen öffnen, besteht in Florenz nicht, es giebt überhaupt in der Stadt Florenz keine Villen wie in Rom. Die einzige Anlage, die man allenfalls als einen Lust- und Prachtgarten bezeichnen könnte, wäre etwa der Giardino Boboli, der königliche Garten, der hinter dem Palast Pitti, zwischen demselben und der Fortezza di Belvedere in der Höhe gelegen und wenigstens zu einem Drittel von den Mauern der Stadt umgeben, dabei Sonntag und Donnerstag nachmittags zugänglich ist; in ihm, der fast die Hälfte des ganzen südlichen Stadttheils einnimmt, wollen wir also Goethe wandeln und am *Tasso* dichten lassen — es wäre freilich besser gewesen, wenn sich der Herr Geheimerath sein *Belriguardo* angesehen hätte, denn verschiedene Missgriffe beweisen, dass er nie dort gewesen ist.

Die *Belriguardi*, die der Garten Boboli auf Florenz und seine vertrauten typischen Thürme und Kuppeln bietet, sind allerdings unvergleichlich; die Statuen gehören der Verfallsperiode an. Wer vergässe das *Casino del Belvedere*, den *Prato dell' Uccellare* und die *Vasca dell' Isolotto*, ein mit südlicher Vegetation umkränztes und mit Wasservögeln bevölkertes Bassin, neben dem sich ein Hain prächtiger immergrüner Eichen hindehnt! Auf dem Inselchen, das eine Kolossalstatue des *Oceanus* von Giovanni Bologna trägt, stehen Citronen in Töpfen. Wie? Was ist das? In Töpfen? Sind wir denn nicht mitten in dem Lande, wo die Citronen blühn? — Diese Strophe hat Viele irregeführt. In Italien sind wir freilich, aber die Citronen wachsen nicht. Die Agrumen entsprechen den allgemeinen klimatischen Bedingungen der Mediterranflora nicht, vom Nordosten ist ihre Kultur fast ganz ausgeschlossen, unstreitig, weil sie daselbst die Winterkälte nicht ertragen. Am Gardasee findet man hohe Bäume, aber durch gemauerte Wände eingehegt, und auch in

[1]) O, du bewunderungswürdiges Bild der Venus, das nichts Frivoles in sich hat: jener höchste Erzbischof, der den Himmel und die Sterne gemacht und Land und Meer gegründet hat, nehme dich in seinen Schutz: ein listiger Dieb soll dir nichts anhaben dürfen. Clotho, welche den Spinnrocken führt, liebe dich!



La Bella. Gemälde von Tizian.
Im Palazzo Pitti.

Mittelitalien zieht man sie nur in Gärten. Völlig unbedeckt gedeihen sie nur in der Südhälfte Italiens und im Litoral von Ligurien, an der sonnigen Riviera, die nördlicher als Toscana liegt, aber, durch die Seealpen gegen den rauhen Nordwind geschützt, ein wärmeres Klima als Florenz und selbst als Rom hat. Es ist eine lächerliche Eitelkeit der Florentiner, diese Thatsachen leugnen und hundert und sechszehn einheimische Citrusarten herausbeissen zu wollen, darunter die *Bizzarria*, die zu einem Drittel Citrone, zu einem Drittel Orange und zu einem Drittel Cedratfrucht ist — sie kommen mir vor wie Höflinge, die sich mächtig viel auf die Gunst des Königs Natur einbilden und immer mehr Orden und Titel haben möchten. Was Wunder? Die Grossherzöge schnitten und propften ja eigenhändig in dem *Giardino Boboli*, wie in einem Akklimatisationsgarten. Cosimo I. soll die Methode erfunden haben, Zwergobstbäume zu erzeugen — Francesco I. liess Maulbeerbäume stecken und Ableger vertheilen — unter der Regierung Ferdinandos II., also vor drittehalb Jahrhunderten, wurden im Giardino Boboli die ersten Kartoffeln und die ersten essbaren Eicheln angepflanzt, die letzteren waren von Afrika gekommen. Alle diese Pflanzen mochten im Garten Boboli gut fortkommen, wenn aber die Mediceer befreundeten Fürsten Agrumen, die daselbst geerntet worden waren, zum Geschenke zu machen pflegten, so ist das gerade so, wie wenn wir Melonen verschenken, die in Mistbeeten gezogen worden sind. Die Apfelsinen und auch die Citronen waren zur Zeit der Mediceischen Grossherzöge noch etwas Neues, man hatte ihren Verbreitungsbezirk noch nicht recht ermittelt; jetzt weiss man es besser.

In einer Ecke des Giardino Boboli, an der Westseite des Palastes Pitti, liegt der Botanische Garten, und davor, mit der Front nach der Strasse, zur Erinnerung daran, dass wir nicht weit von der Wohnung Galilei's sind, das Museum der Naturwissenschaften, in dessen erstem Stocke sich die (A. D. 1840 eingeweihte) *Tribuna des Galilei* befindet. Auch eine Sternwarte kann man hier besuchen. Uebrigens ist das Interessanteste in dem Museum die ausgezeichnete Sammlung von Wachspräparaten zur Anatomie des menschlichen Körpers, von Clemente Susini und seinen Nachfolgern, den beiden Calenzuoli und Calamai, gefertigt. Jahrhundertelang haben sich die Italiener in der Anatomie ausgezeichnet: in Bologna sind A. D. 1306 und 1315 zuerst zwei menschliche Leichname öffentlich zergliedert worden, Italiener und eben Florentiner haben eine Reihe glänzender Entdeckungen gemacht. Die Sammlung von Wachspräparaten erscheint daher wie ein Abglanz jener Zeit, wo Florenz noch ein Brennpunkt nicht blos der schönen Kunst, sondern auch der exakten Wissenschaft war. Man sieht in der Sammlung auch grässliche Scenen dargestellt, die in eine *Chamber of Horrors*, oder in eine *Weretschagin-Ausstellung* passen würden, als Scenen aus der Zeit der grossen Pest oder andere Greuel; sie sind für diejenigen, die nicht wissen, wie herrliche Belehrung der Laie aus dem Besuch eines Anatomischen Museums von dieser Vollkommenheit schöpfen kann, ja, wie nothwendig ein anhaltendes Studium in solchen Räumen für jeden gebildeten Menschen einmal im Leben ist.

Gegenüber dem Museum der Naturwissenschaften, auf der andern Seite der Via Romana, steht das *Reclusorio delle Malmaritate*, das Stift der unglücklich verheiratheten Frauen, ursprünglich ein Magdalenenstift. Bis zum Anfang unseres Jahrhunderts war es in Florenz Gebrauch, dass alle Mädchen, die auf der Polizei angemeldet *(descritte al ruolo del Magistrato dell' Onestà)* waren, und deren gab es in den Gassen, die auf der Piazza Pitti münden, viele — dass diese Mädchen am Donnerstag nach dem fünften Fastensonntag in den Dom zur Predigt gehen mussten. Diese Predigt hatte oft soviel Wirkung, dass sich die Zuhörerinnen entschlossen ihr Leben aufzugeben, aber zehnmal für einmal war der löbliche Entschluss ohne Dauer, weil sie nicht gleich ein Asyl hatten, des Rathes und der Leitung entbehrten.

Als nun A. D. 1579 der Franziskaner Bonaventura dell' Aquila wieder predigte, machte er im Einverständniss mit einigen gläubigen Personen eine Collecte, um ein Magdalenenstift zu

gründen, das auch noch in demselben Jahre in einer Abtheilung des *Monaster Nuovo* auf der Via della Scala ins Leben trat. Schon A. D. 1850 wurde die Bestimmung des Conservatoriums erweitert und dasselbe allen Frauen geöffnet, die es mit der Ehe schlecht getroffen hatten — den *Malmaritate*, die von ihren Männern eine schlechte Behandlung erfuhren, die in wilder oder gesetzlich ungiltiger Ehe lebten u. s. w. A. D. 1582 kaufte der Verein für seine unglücklichen Ehefrauen den Häusercomplex in der Nähe des Palastes Pitti, der nach der anstossenden Kirche des heiligen Felix auch *Conservatorio* oder *Reclusorio di San Felice* heisst. A. D 1808 ward ein analoges Hospiz, das eben aufgehoben werden sollte, mit dem *Conservatorio di San Felice* verschmolzen, das zum Ressort des Polizeiministers gehört.

Zehnte Gruppe.

Piazzale Michelangelo, San Miniato al Monte und der Friedhof.

Il Viale dei Colli, eine der schönsten Promenaden Italiens — Villa Poggio Imperiale — Torre del Gallo, Villa del Galilei und Villa delle Bugie — Aussicht auf die Stadt und das Arnothal — die Festungswerke, welche Michelangelo anlegte — die Basilika von San Miniato al Monte und die Vallombrosa — das Crucifix, das dem San Giovanni Gualberto zugenickt haben soll, als er dem Mörder seines Bruders verzieh — die Nekropolis von Florenz und die Mosaiken von Schmetterlingen — *Sventurato non è chi presto muore.*

I.



Es ist ein so schöner Abend; die vielen Museen haben uns ermüdet: wir wollen zur Porta Romana hinaus in's Freie fahren, meinetwegen bis Siena oder Rom.

Dort beginnt die florentiner Hügelallee — eine der schönsten Promenaden der Erde — eine wahre Himmelsstrasse, auf der die Götter ihre Lieblinge spazieren führen, um ihnen die Welt zu zeigen, mit den herrlichsten Aussichten auf das lachende Florenz und durch eitel Rosenhecken und Lorberhaine führend.

5760 m lang, 18 m breit, zieht sie sich auf der Südseite von Florenz in anmuthigen Windungen die Hügel hinauf und bildet in ihrem Laufe zwei grosse Plateaus, *Piazzale Galileo* und *Piazzale Michelangelo* genannt, von denen besonders das letztere, unterhalb von San Miniato, zur Seite der Kirche San Salvator del Monte das grossartigste Panorama von Florenz und der sich dahinter erhebenden Höhenkette gewährt. Hier wurde ein Erzabguss von Michelangelo's *David* aufgestellt; an dem Fussgestell sind Abgüsse der Statuen der *Tageszeiten* von den Mediceergräbern angebracht. Florenz, Florenz! Musst Du denn immer Abgüsse aufstellen? Musst Du Dich denn immer in vergangener Grösse sonnen? Wo sind Deine Michelangelos, die Dir einen neuen *David*, einen neuen *Tag* und eine neue *Nacht* erschüfen, Deine prächtigen Plätze damit zu zieren? — Ha, der mächtige Lebenstrieb, der einst eine Welt erneute, ist erloschen, er starb mit der Republik. Er starb, als die öltriefenden Hügel hier ringsum bei der Belagerung von Florenz *Poggi Imperiali* wurden, wie der eine bei der Porta Romana, der die gleichnamige Villa trägt. Er starb, als Oranien A. D. 1529 die Festungswerke beschoss, mit denen Michelangelo im Auftrag der Republik San Miniato umgeben hatte. Er starb am 12. August 1530, als die von ihrem Feldherrn Malatesta verrathenen Florentiner in der *Villa delle Bugie*, der *Lügenvilla*, die Uebergabe ihrer Stadt an die Kaiserlichen und damit an die Medici unterzeichneten. In dieser Villa, die an dem Viale de' Colli, nicht weit von der Kirche S. Margherita a Montici, liegt, schrieb Francesco Guicciardini wenige Jahre darauf in tiefer Zurückgezogenheit seine *Geschichte Italiens von* 1492 *bis* 1530. Nur die Wissenschaft blühte noch eine Weile — leuchtend steht, wie ein Geist mit aufgehobener



Die Parzen. Dem Michelangelo zugeschrieben.
In der Gallerie des Palazzo Pitti.

Riesenfackel, auf der *Torre del Gallo* der Naturforscher Galilei, der von diesem Thurm aus eine Reihe astronomischer Entdeckungen gemacht hat, in einer Villa nahebei brachte er, zuletzt erblindet, die letzten Jahre seines Lebens zu, hier empfing er den Besuch des englischen Dichters Milton — endlich erlosch auch diese Glorie und ein Florenz blieb übrig, das vom Ruhm seiner Ahnen zehrt, ein liebenswürdiges, heiteres, geistreiches Florenz, aber ohne jene gewaltige Energie und ohne jene erhabene Begeisterung, die das Genie hervorbringt.

Nur die Natur bewahrt ihre unverwelkliche Frische und ihre entzückende Jugendkraft. *I monti stanno fermo, ma le persone camminano.* Noch umkränzen die Apenninen, blau und duftig, ein gartengleiches Land. Noch zweigen sich im Norden die Luccheser Berge ab, noch erhebt sich die majestätische Gruppe des Prato Magno, welche das Arnothal abzuschliessen scheint, noch winken uns einladend die immergrünen Paläste des Tannenwaldes zu, in dem die Vallombrosa liegt. Dort ist Milton hinaufgestiegen, der diese ihm so theure Gegend mit Bewusstsein zum Typus seines *Verlorenen Paradieses* wählte und auf dem sogenannten *Paradisino* die Idee zu seinem grossen Gedichte fasste; dort ist A. D. 1038 der heilige Johannes Gualbertus hinaufgestiegen, der hier, wo wir stehen, bei San Miniato al Monte, durch eine wunderbare Fügung sein ewiges Heil gefunden hatte.

Seine Jugend war wüst: er stammte aus einer reichen und mächtigen Familie in Florenz und verlor sich in den Eitelkeiten der Welt. Man hatte seinen Bruder Hugo erschlagen und Johannes Gualbertus hielt sich nach der Sitte der Zeit zur Blutrache verpflichtet. Da stieg er an einem Karfreitag in Begleitung von Bewaffneten von San Miniato al Monte nach der Porta San Niccolò hinab und stiess in einem Hohlweg auf den Mörder, der ihm nicht entrinnen konnte. Der aber flehte mit kreuzweise übereinandergelegten Armen zu ihm, dass er um der Liebe Jesu Christi willen seines Lebens schonen möge. Dieser Anblick rührte den harten Mann: er warf nach kurzem innerlichen Kampfe das Schwert weg und rief mit bewegter Stimme: *Was du um der Liebe Jesu willen von mir begehrst, kann ich dir nicht versagen.* Hierauf umarmte er seinen Feind und liess ihn ungekränkt weiterziehn. Er selbst aber stieg noch einmal nach San Miniato hinauf und trat in die Klosterkirche ein, sein volles Herz vor einem Bilde des Gekreuzigten auszuschütten. Da neigte sich das Crucifix vor Gualbertus, als wollte es ihm für seine Grossmuth danken. Der junge Mann begriff, dass nichts verloren sei, was man für einen so grossen und guten Herrn thue; deshalb wollte er von nun an niemand anders als Jesus Christus dienen. Er begab sich zum Abte und bat demüthig um Aufnahme in das Kloster, wo ihm diese Gnade widerfahren war. Der Abt hielt ihm gewissenhaft den Zorn seines Vaters und die Strenge des Ordenslebens vor, die zumal einen Mann seines Standes und Alters drücken werde, und erlaubte ihm, den religiösen Uebungen der Mönche nur im weltlichen Gewande beizuwohnen. Da verschaffte sich Gualbertus heimlich eine Mönchskutte, schnitt sich die Haare ab und überzeugte so männiglich von der Festigkeit seines Entschlusses. Auch der Vater gab seine Zustimmung, und so wurde denn Johannes Gualbertus endlich zu San Miniato in den Orden des heiligen Benedict aufgenommen. Er zeichnete sich in allen Tugenden so aus, dass er nach dem Ableben des Abtes zu dessen Nachfolger gewählt wurde. Um aber dieser Würde zu entgehen, zugleich nach strengerer Lebensweise und tieferer Einsamkeit verlangend, verliess er die Abtei und kam in die Einöde Camaldoli, wo eben der heilige Romualdus Hütten gebaut und den Grund zu einem grossen Orden gelegt hatte; dann zog er wieder weiter gegen Fiesole hinab, und so kam er A. D. 1038 in das stille Thal der *Acqua Bella*, das durch hohe Berge von der Welt getrennt, von köstlichen Quellen, darunter der Quelle *Arcanteo*, getränkt und von unzähligen Weiden beschattet war. Dort beschloss Johannes Gualbertus zu bleiben und hiess den Ort *Vallombrosa* oder *Vallis umbrosa*, d. i. schattiges Thal. Die Aebtissin Itta von St. Hilarius oder Sant 'Ellero, welcher der Platz gehörte, trat ihn dem heiligen Manne mit allen dazu gehörigen

Wiesen, Weinbergen und Waldungen gegen einen an die Kirche St. Hilarius zu entrichtenden Jahreszins von einem Pfund Oel und Wachs ab, und so entstand um A. D. 1050 erst die Eremitage, dann das Kloster von Vallombrosa, ein weltberühmtes, vielbesungenes Kloster, seit A. D. 1869 ein Forstinstitut und eine Sommerfrische.

II.

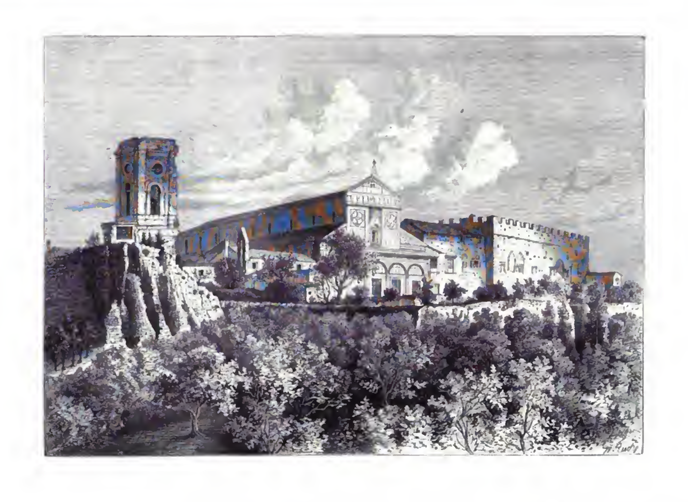
Come a man destra per salire al monte,
Dove siede la chiesa, che soggioga
La ben guidata sopra Rubaconte,
Si rompe del montar l'ardita foga
Per le scalèe . . . .

zu deutsch: wie rechter Hand der Aufstieg zu dem Berge, wo die Kirche steht, welche die wohlregierte Stadt Florenz oberhalb der Rubikonbrücke beherrscht, durch eine *Cordonata*, das heisst eine schiefe, statt von Stufen von steinernen *Cordons* durchschnittene Ebene gemildert wird . . . . also vergleicht Dante im *Purgatorio*, Canto XII, 100. Mit der Kirche ist *San Miniato* gemeint, die *Rubikonbrücke* der *Ponte alle Grazie*, der A. D. 1237 von dem Podestà Rubaconte da Mandello, einem Mailänder, erbaut worden war. Dass der Berg, auf dem San Miniato steht, schlechthin *il Monte* heisst, hat seinen Grund vermuthlich darin, dass es der Kreuz- oder der Kalvarienberg, der *Monte alle Croci* von Florenz ist: die Stationen sind allerdings nicht mehr regelrecht bezeichnet, aber man sieht doch unten eine Kreuzigungsgruppe, wo der gekreuzigte Christus, zum Zeichen, dass er den Tod überwunden hat, seinen Fuss auf einen Todtenkopf setzt, und oben die Kirche *San Salvatore al Monte*, die, wie gewöhnlich in den Händen der Franciscaner und ein Werk des berühmten Baumeisters Simone Cronaca, ihrer einfachen reinen Verhältnisse wegen von Michelangelo gelobt und um ihrer gleichsam ländlichen Schönheit willen *la sua bella Villanella*, sein schönes Landmädchen, genannt worden ist; düstre Cypressen begleiten die *Cordonata* und geben dem nordischen Fremdling Gelegenheit, diesen südlichen, minaretähnlichen Baum, seine Früchte, die sogenannten *Coccole*, seine Art, einmal abgeschnitten, nicht wieder auszuschlagen, und andere Eigenthümlichkeiten zu studieren. Die Kreuzstätte bildet allerdings scheinbar mehr *San Miniato* als *San Salvatore*, doch ist letzteres, wie schon der Name sagt, das eigentliche *Golgatha* und mit ihm gerade wie in Nürnberg ein grosser moderner Friedhof verbunden.



Inneres von San Miniato.

Wir erwähnten bereits auf Seite 6, dass der heilige Minias, der um A. D. 250 unter dem Kaiser Decius für den Glauben Christi starb, der Tradition nach sein Haupt an das Ufer des Arno trug, hinüberschwamm und es auf dem nahegelegenen Hügel, wo später die Kirche *San*



San Miniata.

Miniato al Monte erbaut wurde, niederlegte. Wann jene Kirche erbaut wurde, weiss man nicht genau, doch existirte schon im VIII. Jahrhundert ein Oratorium San Miniato, denn ein solches wurde A. D. 774 von Kaiser Carl dem Grossen mit vier Häusern beschenkt und zu einer Basilika mit Pfarrrecht erhoben. Besagte schöne Basilika wurde dann am Anfang des XI. Jahrhunderts, nämlich A. D. 1013, unter dem Erzbischof Hildebrandus grossartig restaurirt und von ihm mit neuen glänzenden Einkünften versehen; Kaiser Heinrich II., der eben mit seiner Gemahlin Kunigunde zum zweiten Male in Italien war, nahm sich der merkwürdigen Basilika, die ein klassisches Beispiel des pisanisch-florentinischen Stiles und von vorzüglich edlen Verhältnissen war, ganz besonders an. Im XII. Jahrhundert wurde die Façade inkrustirt, die Mosaiken derselben stammen aus dem Anfang des XIII Jahrhunderts. Den Thurm von San Miniato begann der florentiner Architekt und Bildhauer Baccio d'Agnolo A. D. 1519 neu zu baun; er zeichnet sich durch gute Verhältnisse und feine Gesimsbildung aus und widerstand A. D. 1529 den Geschützen Oraniens, blieb aber unvollendet.

Treten wir ein. Die Kirche wurde in der letzten Zeit würdig restaurirt. Eine dreischiffige Basilika, ohne Querhaus mit einfacher Apsis und offenem Dachstuhl in hölzernem Hängewerk; die Seitenschiffe haben flache Decken. Die zwölf Säulen von weissem Marmor, welche den Raum in drei Schiffe theilen, sind zum Theil antik, auf je zwei folgt ein Pfeiler von graugrünem Marmor. Der Chor ist durch eine weite Krypta erhöht, zu der man auf sieben Stufen hinabsteigt und die auf 28 zierlichen, theilweise antiken Säulchen ruht; unter dem Altar der Krypta ruhen die Gebeine des heiligen Märtyrers, nach dem die Kirche heisst. In der Apsis oben bemerkt man ein Mosaik aus A. D. 1297, welches Christus auf dem Throne zwischen der Jungfrau Maria und dem heiligen, eine Krone darbringenden Minias darstellt. Die Vorderwand der Krypta, sowie die Chorschranken, die Apsis, die ganze Wand des Mittelschiffs und die Kanzel zeigen prächtig inkrustirte Marmorarbeiten. Im Mittelschiff, zwischen den beiden zum Chor hinaufführenden Treppen, in der A. D. 1448 von Piero de' Medici errichteten Kapelle, an deren Fries man die Mediceische Devise SEMPER mit drei Federn im Diamantring erkennt, findet man heutzutage auf dem Altar das kleine Crucifix, das dem heiligen Giovanni Gualberto zugenickt haben soll, als er dem Mörder seines Bruders verzieh.

III.

Unter den Männern, die in San Miniato begraben sind, ragen zwei hervor: einer aus dem XV. Jahrhundert, der Kardinal Jakopo von Portugal, der Neffe des Königs Alfons V., der in seinem sechsundzwanzigsten Jahre, A. D. 1459 zu Florenz starb und im linken Seitenschiffe, in einer besonderen Kapelle beigesetzt ward; und einer aus der neuesten Zeit, der Dichter Giuseppe Giusti, der A. D. 1809 in dem Flecken Monsummano bei Pistoia geboren worden war und A. D. 1850 zu Florenz, im Palast Gino Capponis an einem Blutsturz starb; sein Grabmal ist links vom Eingange. Giuseppe Giusti ist der Schöpfer und der Meister der politischen Satire in Italien, derjenigen Satire, welche, die Familie verlassend und aufs Vaterland gemünzt, nicht die privaten, sondern die öffentlichen Laster geiselt; und deren kaustischer Witz dadurch noch eindringlicher wird, dass sie die Idiotismen und die graciösen und kurzen Redensarten des florentinischen Volkes mit Glück anwendet. Er sagte: *wenn ich mich an den Schreibtisch setze, so ziehe ich den Frack aus und lege den Bauernkittel an; die Andern machen es umgekehrt.* Er nahm das reiche, charakteristische Wörterbuch, das jeder Florentiner im Kopfe hat. Daher kam es, dass seine Poesien in den dreissiger Jahren die gelesensten von den Alpen bis zum Aetna waren, ehe nur sein Name genannt oder ein einziges seiner Gedichte gedruckt war. Und doch stammte er nicht gerade aus dem Volke, sondern aus einer höheren Beamtenfamilie, seine Mutter war vielleicht eine Jüdin *(Ester Chiti)*; aber er verstand das Volk zu hören, er studirte die *Rispetti*, d. i. die Oktaven und Stanzen, in welchen die toscanischen Landleute die Mädchen ihrer Liebe besingen, er

sammelte ihre *Proverbi*, d. i. ihre Sprichwörter, und zwar hatte er sie aus ihrem eigenen Munde, nicht aus Büchern. Die *Proverbi Toscani raccolti ed illustrati da Giuseppe Giusti, ampliati e pubblicati da Gino Capponi* (Firenze 1873) sind für jeden Deutschen ein sehr nützliches kleines Buch.

Wir aber gehen zuguterletzt zu dem grossen allgemeinen Friedhof hinan, der sich an Salvatore al Monte anlehnt; hier auf dieser entzückenden Höhe, bei Sonnenuntergang wollen wir noch einmal wie Moses Umschau halten und dann unsere Wanderung durch und um die Stadt Florenz abschliessen. Einen schöneren Platz könnten wir wahrlich nicht finden: auf dem Berge, wo der Florentiner die Lebensreise beendigt und den Wanderstab ermüdet aus der Hand legt, da wollen auch wir von Florenz Abschied nehmen — die Tage, welche wir in dieser herrlichen Stadt verlebt haben, werden uns ins Künftige viel Unglück ertragen lassen, sie werden uns gleichgültig gegen manches andre Schauspiel machen. Auf Mosaiken von Schmetterlingen, den Sinnbildern der Psyche, steigen wir zu der grossen Nekropolis hinauf, einem echt italienischen Campo Santo mit Familiengrüften und Nischen an den Wänden, die mit weissen Marmortafeln verschlossen sind, auf dem Gottesacker viele freistehende Monumente, darunter oft Proben einer realistischen Sculptur, die auf die geschickte Nachahmung von Kleiderstoffen, Spitzen, Schmucksachen viel Werth legt. Alles hat hier einen vornehmeren und reicheren Charakter, denn der umfangreiche Armenfriedhof ist weit ausserhalb der Stadt, in Trespiano. In der Mitte des Längsbaues führen 34 Stufen zu einer Plattform hinauf, welche eine noch weit schönere Aussicht als der *Piazzale Michelangelo* gewährt. Muss es den Florentinern nicht schwer fallen, hier zu sterben? —

Nicht doch. Ein alter griechischer Dichter hat einmal gesagt: *nicht geboren zu sein, dünke ihm das Beste, das Nächstbeste, schnell wieder zu sterben, nachdem man geboren sei.* Wie wir so die Monumente mustern, fällt unser Blick auf eine Inschrift, die so ziemlich dasselbe sagt, wie denn die Italiener in ihrem Geiste trotz langer Degeneration noch manche Züge antiker Grösse und auch antiker Herbheit erhalten haben. Die Inschrift lautet:

SVENTURATO NON È CHI PRESTO MUORE;
GUARDA LA MIA TOMBA CON OCCHIO ASCIUTTO. —

das heisst: *Unglücklich ist nicht wer frühe stirbt: schaue meine Ruhstatt trocknen Auges an.* Wir wissen auch, wem diese Inschrift gesetzt worden ist: der jungen Dame, deren Marmorbildniss darüber steht, noch im Tode eine rührende und wunderbare Schönheit. Wir haben sie im Leben gekannt: wir haben einst selbst mit ihr zusammen hier oben auf diesem Berg gestanden. Sie war die Braut des Marchese Doria, ein schönes und geniales Mädchen, wie eine Personification des Landes Italien; aber dabei unglücklich, tief unglücklich; sehen wir ihre Ruhstatt trocknen Auges an.

O, Welt, Welt! Ist es denn auch in Florenz nicht anders? Gleichen denn auch die Bewohner dieser wonnevollen Stadt ihrem heiligen Minias, der unten, bei der Kirche der heiligen Candida, das qualvolle Martyrium erlitt, bis er über den Fluss schwamm und oben auf seinem Berge im Grabe Ruhe fand? —

Aber klagen wir nicht, da wir sehen, dass die florentiner Frauen selbst nicht klagen, sondern ihr Schicksal mit der leichten Grazie eines edlen Geistes tragen. Sollte das Leben auch keinen Gewinn haben als den, dass wir während desselben etwas lernen können, wäre es auch nur mit einem Einlassbillet in das *Teatro Pagliano* zu vergleichen: so dürften wir's doch nicht verachten; und wir, die wir Florenz als Reisende ganz eigentlich nur aus der Perspective gesehen haben, ohne in seine Erfahrungen und Schmerzen verflochten zu sein, fühlen uns erst recht zur Dankbarkeit verpflichtet. Sollten wir nicht sagen *Tante grazie?* — Gesegnet seien die Lebenden und die Todten! —

Drittes Buch.

Grosse Florentiner.

Individuum und Volk.



Von einer grossen Stadt oder einem grossen Volke sprechen, heisst von vielen einzelnen grossen Männern sprechen. Natürlich; denn die ausserordentliche Menge hervorragender Individuen hat ja die Gesamtheit erst berühmt gemacht. Und dennoch, möchte man einwerfen, wo kommen denn die grossen Männer her? Etwa nicht aus dem Volke? Und muss dieses nicht selbst gross sein, damit es einen grossen Mann erzeugen könne? Wird unter den Hottentotten ein Galilei oder ein Michelangelo aufstehen? Gewiss nicht. Ausgezeichnete Künstler und Gelehrte setzen eine feingebildete Nation und einen hohen Kulturzustand voraus; sie sind nur als die Produkte eines edlen und sorgfältig vorbereiteten Bodens zu betrachten, dem sie, erwachsen, wieder etwas von ihrer Kraft abgeben, aber ohne den sie selbst niemals die köstlichen Pflanzen geworden wären, die sie sind. Und oft sind diejenigen, welche in irgend einer Kunst unter schwierigen Verhältnissen die ersten unbehilflichen Schritte gethan und die ersten Anregungen gegeben haben, nicht die allbekannten, ja, geradezu vergessene Namen, dennoch von einer gerechten Betrachtung höher zu stellen und mehr zu bewundern als die nachfolgenden Meister, die im Vollbesitze aller Mittel ihre ewigen Werke geschaffen haben und auf die sich unsere Ehrfurcht vorzugsweise concentrirt.

Wir stehen also einer Wechselwirkung zwischen Volksseele und Genius und zwischen Genius und Volksseele gegenüber; das eine ist vom andern nicht zu trennen. Nur wer sich diese Wechselwirkung vollkommen klar zu machen im stande ist, wird auch unser letztes Kapitel über die *grossen Florentiner* als eine neue Ansicht der ganzen Stadt auffassen. Einer der grossartigsten Begriffe der Erde ist der Begriff des Volkes — er lässt sich vielleicht dermaleinst auf die ganze Menschheit ausdehnen, er reicht aber für diejenigen Jahrhunderte, die bei Florenz vorzugsweise in Betracht kommen, nicht über die Mauern dieser Stadt hinaus. Wo viele Individuen eine höhere Einheit bilden und eine höhere Lebensform entsteht, welche Millionen Organismen, wie der Organismus die Zellen, in sich begreift, da reden wir von einem Volke. In diesem höheren Wesen leben und weben wir, die einzelnen Glieder wohnen und athmen nicht nur zusammen, durch Sprache und Schrift verkehren und denken sie auch auf weite Fernen miteinander, ja, die Presse verschafft dem einsamen Philosophen Zuhörer und Schüler, die erst geboren werden, wenn er längst in Staub aufgelöst ist. Gewaltige Länder bewohnt und ungeheure Zeiträume umspannt das mächtige Wesen, welches Volk heisst, und bleibt doch eines und dasselbe. Es gleicht einem Mississippi, der mit tausend Bächen und Strömen dahinfluthet, in dem sie alle verschwinden und in dem sie doch alle erhalten werden.

Wie innerhalb des grossen Ganzen alle auf alle wirken, bleibt öfters geheimnissvoll, weil uns die Beziehungen entgehen; gewiss ist nur, dass *ein jedes Band, das noch so leise die Geister aneinander reiht, fortwirkt auf seine stille Weise durch unberechenbare Zeit.* Durch ein Relief an einem verstaubten Sarkophage ist Nicola Pisano der Gründer einer neuen Aera in der italienischen Kunstgeschichte geworden; eine schwarze Madonna, deren Urheber niemand mehr kennt, hat

vielleicht in der Seele Cimabue's Ideen entzündet, die erst in Giotto's Geiste zur Reife kommen. Das Volk theilt uns seine göttlichen Kräfte mit, aber diese Mittheilung ist ein Mysterium; es nährt seine Kinder wie eine Mutter, aber sie wissen nichts davon. Unbewusst, wenigstens anfangs unbewusst, trinken sie die Milch der Bildung ihrer Nation, die alle Entdeckungen, alle Errungenschaften ihrer Söhne in sich aufnimmt und beständig wächst, indem sie beständig neue Genies aus sich hervortreibt, bekannt werden lässt und sie nun allmählich wieder aufsaugt. Eben das Bekanntwerden ist für einen Schriftsteller oder Künstler die Rückkehr in den Schooss der grossen Mutter, in die Seele der Nation, aus der sie emanirten. Das Leben des Volks bietet dem pantheistischen Philosophen das gewisseste und greifbarste Modell.

In diesem Sinne wollen wir also zuguterletzt die grossen Söhne der Stadt Florenz charakterisiren: im ersten Buche haben wir gleichsam den göttlichen Geist des Volkes selbst aufsteigen lassen, im zweiten Buche sind wir den herrlichen Werken nachgegangen, welche die Emanationen dieses Geistes wie selbständige Wesen aus sich herausgesetzt haben, im dritten Buche wollen wir zeigen, wie jedes schöne Bild, jedes erhabene Gedicht, das in den Mauern von Florenz geschaffen worden ist, nur scheinbar den Namen eines Individuums trägt, in Wahrheit aber eben jenem florentiner Volke angehört, dessen ausserordentliche Anlagen durch eben diese Leistungen zu einer merkwürdigen Höhe gesteigert worden sind. Und indem die Volksseele, welche die Summe aller individuellen Geister der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft repräsentirt, zunächst einzelne grosse Kategorien in sich fasst, die wie Mittelstufen in der Pyramide erscheinen, deren breite Basis das Volk und deren Spitze das Individuum bildet: so wollen auch wir gegenwärtig die grossen Männer der Republik Florenz nach drei Seiten hin betrachten, in welchen sie sich besonders hervorgethan haben. Wir wollen die Maler, die Bildhauer und die Dichter zusammennehmen, nicht als ob nicht auf diesem auserlesenen Boden noch ganz andere Geistesblüthen zur Entfaltung gekommen wären, sondern gleichsam nur als Proben und als typische Beispiele; auch diese nur mit Auswahl. Wir beginnen mit den Malern.

Erste Kategorie.

Die Maler.

Cimabue.

Das Land, wo die Sonne der Kunst um die Mitte des XIV. Jahrhunderts neu aufgeht, ist Italien und in Italien Toscana. Die Kritik hat die Behauptung des Vasari: *dass die Malerei vor der Aera Cimabue's in Italien vollständig vergessen worden und dass dieser Maler gezwungen gewesen sei, sie von gewissen griechischen Meistern, die in einer Kapelle des Klosters S. Maria Novella arbeiteten, neu zu erlernen* — schon längst mit schwerwiegenden Gründen widerlegt. Geschichte und Denkmäler lehren uns, dass italienische Meister in verschiedenen Gegenden Italiens, sowohl im XI. als auch im XII. Jahrhundert, mehrere Wandgemälde ausgeführt haben. Aber diese Gemälde waren dermassen roh, in der Zeichnung und im Technischen so schwach, dass sie einen schnellen Fortschritt der Malerkunst nicht erwarten lassen konnten. Ein solcher Fortschritt ging ohne Zweifel von der Bildhauerei aus, welche, am Anfang des XIII. Jahrhunderts von Nicola Pisano nach weiseren Grundsätzen geübt, den Malern zum Vorbild diente und ihnen bewies, wie sie besser zeichnen, wie sie den Bewegungen grössere Natürlichkeit, den Falten grössere Wahrscheinlichkeit und den Köpfen mehr Leben geben sollten. Diese gesunden Regeln zog sich Nicola von den griechischen Marmorwerken, namentlich von den Sarkophagen ab, an denen damals Pisa reich war und die er nachzubilden suchte. Indem er nicht bloss seine Söhne, sondern auch andre junge Leute nach seinem System erzog, bildete er eine Schule heran, welche zunächst in Bildhauer-

kreisen, dann aber auch unter den Malern eine fast plötzliche neue Wendung zu antiker Freiheit und Formenschönheit herbeiführen half.

Um jene Zeit werden in einigen Kirchen Siziliens, namentlich in Syrakus, Mazzara und Girgenti, verschiedene nicht unbeträchtliche Wandgemälde sichtbar, die von den byzantinischen Fesseln theilweise gelöst sind. Andere Bilder, gleichfalls dem byzantinischen Gängelband entwachsen, erscheinen am Anfang des XIII. Jahrhunderts in der und jener toscanischen Stadt. Bereits A. D. 1221 finden wir in Siena einen gewissen Guido, welcher mit Linien und Farben, wie sie die orientalischen Meister nicht besassen, eine *Madonna mit dem Kinde* malte, die gegenwärtig in San Domenico zu Siena hängt (ME GUIDO DE SENIS DIEBUS DEPINXIT AMENIS A. D. MCCXXI — nach Anderen MCCLXXXI). Zu gleicher Zeit schuf in Lucca ein gewisser Bonaventura Berlinghieri etliche minder ungestalte Tafelbilder; und endlich sind mir aus Assisi einige schwärzliche Figuren erinnerlich, die Giunta Pisano zwischen A. D. 1210 und 1230 auf die Leinwand geworfen haben soll und die, affectirt in ihren Bewegungen und von erschreckender Magerkeit, dennoch in der Zeichnung und in der technischen Behandlung überhaupt den Byzantinern abermals voraus sind. Wahrscheinlich also, dass der Gründer der florentiner Malerschule, Cimabue, seine Kunst nicht von griechischen Handwerkern, sondern eben von diesem Giunta Pisano erlernte, wie Lanzi vermuthet.



Cimabue.

Giovanni Cimabue, dessen Portrait den Fresken im Kapitelsaale des Dominikanerklosters von Santa Maria Novella entnommen ist, wurde A. D. 1240 geboren und lebte bis ins XIV. Jahrhundert hinein; wir haben sein Wirken schon mehrmals, zum Beispiel S. 120 ff., charakterisirt. Er versuchte einerseits die byzantinische Manier, anderseits die Incorrectheit seiner italienischen Vorgänger abzustreifen, erreichte aber, wie beim Betreten eines so dornenvollen Pfades zu erwarten stand, sein Ziel nur unvollkommen. Seine Zeichnung ist noch trocken, die Kunst, mit den Abstufungen des Helldunkels zu modelliren, gänzlich unbekannt, die Falten sind richtig geworfen, aber in der Praxis ohne Wahrscheinlichkeit, die Verhältnisse übermässig lang, die Mienen und Gebärden unnatürlich oder mangelhaft vorgetragen. Trotzdem zeigt er in den Köpfen, besonders alter Personen, eine Lebendigkeit, was die Italiener *Fierezza* nennen, verbunden mit einem Adel der Linien, dass er hierin selbst von Giotto nicht erreicht ward. Das Gefühl einer höheren Begeisterung, welches in den Gesichtern der *Evangelisten*, die er zu Assisi malte, glüht, beweist, wie er, der erste unter den florentiner Malern, den Ausdruck unter die wesentlichsten Eigen-

schaften eines guten Gemäldes rechnete. Weniger glücklich sind die Köpfe seiner *Madonnen*, welche nicht nur des Ausdrucks, sondern auch der Schönheit in den Linien entbehren. Selbst die berühmte *Vergine di Borgo Allegri*, die wir auf S. 129 abgebildet haben, bildet keine Ausnahme davon. Seine Engel dagegen haben so sympathische, so lieblich bescheidene Köpfchen, dass man die schlecht gezeichneten Figuren, welche sie tragen, schier vergisst.

Giotto di Bondone.

Wenn man durch die Strassen von London geht, so sieht man nicht selten einen Mann auf der Erde liegen, einen sogenannten Strassenmaler, der eine Reihe von etwa sechzehn Trottoirplatten im Handumdrehen mit allerhand farbigen Kreidezeichnungen bedeckt und für seine künstlerische Leistung von den Vorübergehenden eine kleine Entschädigung erwartet; in Florenz wird man von ähnlichen öffentlichen, aber kleinen und uneigennützigen Malern überrascht. Wunderbar, wie hier eine günstige Luft jede schlummernde Kraft des Menschengehirnes aufzuwecken scheint — wie die Phantasie in jedem Kinde wirkt und brütet — wie hier Alles Künstler ist und der Schulknabe, im Banne einer höheren Inspiration, auf das Pflaster niederkniet und, vom Genius getrieben, mit einem Stück Kohle oder Kreide einen Ritter oder einen Heiligen auf der Steinplatte exekutirt. Er erinnert an den talentvollen Hirtenknaben Giotto di Bondone, der vor sechshundert Jahren in der Umgegend von Florenz die Schafe hütete und genau in einer solchen dilettantischen Beschäftigung von Cimabue gefunden ward.

Giotto war ein armer Bauerssohn und aus Vespignano, einem Dorfe bei Florenz; sein Vater hiess Bondone. Während sich seine Schafe über die Weide zerstreuten, sass der kleine Simplicissimus im Grase und ritzte auf die Thonschieferplatten, die bei Vespignano herumliegen, die Umrisse der Gegenstände ein, die sich seinen Blicken darboten. So überraschte ihn eines Tages auf einem Spaziergang Meister Cimabue, wie er gerade ein Lamm zeichnete; und verwundert, ein ohne alle Bildung aufgewachsenes Bürschchen zu sehen, das sich so viel Mühe gab, die Natur zu erfassen, bat Cimabue den Vater, ihm den kleinen Menschen mitzugeben; als welcher seinen Sohn dem einflussreichen Mann gern überliess. Er nahm ihn also mit nach Florenz, wo sich Giotto das Technische an der Malerei mit ausserordentlicher Schnelligkeit zu eigen machte und bald der beste Gehilfe Cimabues wurde. Letzterem gebührt nicht nur der Ruhm, die Kunst aus ihrem langen Schlafe gleich einem Dornröschen aufgeweckt und mit einem neuen Geist durchdrungen, sondern auch der, einen Schüler entdeckt und herangebildet zu haben, der wiederum eine neue Phase der italienischen Malerei begründen sollte.

Inzwischen war der kleine Bauer in Florenz auch ein Schrift- und Literaturkundiger geworden. Wenigstens auf ein schönes O verstand er sich vortrefflich. Wie er, bereits ein berühmter Maler, (nach Vasari) um A. D. 1300 im Campo Santo zu Pisa an der *Geschichte Hiobs* malte, schickte Papst Bonifacius VIII., der ihn in Rom beschäftigen wollte, einen Edelmann nach Pisa, der nachsehen sollte, ob er wirklich so tüchtig sei, wie gesagt ward; und der Edelmann reichte Giotto ein Blatt Papier, auf dem er eine Probe seiner Kunst geben sollte. Giotto nahm das Blatt und zeichnete mit einem einzigen Federzug, vor den Augen des Gesandten, einen vollkommenen Kreis darauf, das heisst, er tauchte einen Pinsel in rote Farbe, legte den Arm in seine Seite ein und liess die Hand mit dem Pinsel wie einen Zirkel eine Kreislinie beschreiben. Dies, meinte der Meister zu dem *Cavaliere di Cappa e di Spada*, sollte er dem heiligen Vater bringen, einen andern Beweis von seiner Geschicklichkeit gebe er nicht. Bonifacius verstand und berief Giotto augenblicklich. Sothaner Kreis ist noch heute in Italien unter dem Namen *l' O di Giotto* sprichwörtlich, es heisst: *rund wie das O Giotto's (tondo come l' O di Giotto)*, und wenn einer gar zu dumm und einfältig ist, so sagt man, er sei ründer, d. i. beschränkter als Giotto's O

(esser più tondo dell O di Giotto). Liebhaber der italienischen Sprache will ich bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, dass man nicht sagen darf *del Giotto*, sondern dass es *di Giotto* heissen muss, weil *Giotto* Vorname ist; nur vor den Geschlechtsnamen berühmter Männer braucht der Italiener den Artikel. So sagt man wohl *l'Alighieri*, aber nicht *il Dante*. Und zur Sache will ich noch bemerken, dass *kein O machen können* bei den Italienern in der That bedeutet: *nicht einen Buchstaben schreiben können*, man sagt in diesem Sinne von dem illiteraten Patron, dass er nicht einmal mit einem Glase ein O zu Stande zu bringen vermöchte *(non saprebbe fare un O con un bicchiere).* Ein Glas ist ja unten und oben rund, und alles Runde vergleicht der Italiener mit einem O, welches doch offenbar mehr einem Ei oder einer Ellipse gleicht; eigentlich stellt der Buchstabe ein Auge dar, daher heisst es auch, im Angesicht des Menschen stehe *Omo*, d. i. Mensch, zu lesen, die zwei Augen bilden die beiden O, die Nase mit den beiden Nasenflügeln stellt das M dar. Dass Giotto mit einem O eine Probe seiner Malkunst abgab, scheint kein besonderes Licht auf die Meinung zu werfen, die er von derselben hatte, vielleicht aber, dass er sich über den Papst mit seiner Forderung lustig machen wollte: denn Giotto war witzig und geistreich, bewandert in der Kunst, die Menschen abzuführen: wer ein Beispiel haben will, der lese die Novelle von *dem Schilde, den man Giotto zu malen gab (del Palvese datogli a dipingere)*, die Franco Sacchetti, ein Schriftsteller des Trecento, geschrieben hat.



Giotto.

Und Giotto war wirklich ein grosser Maler; wie Vasari sagt, ein Schüler der Natur und niemandes anders. Schon das Schäfchen, das er als Knabe auf ein Stück Schiefer zeichnete, charakterisirte ihn als Naturalisten, und ein Dolmetscher der Natur ward er von bis dahin unerhörter Meisterschaft. Unzweifelhaft studirte er die Antike, von ihr lernte er den Bewegungen mehr Würde, den Verhältnissen mehr Richtigkeit, dem Faltenwurf mehr Natürlichkeit zu geben. Aber von der Natur und seinem feinen Gefühl allein lernte er die Kunst, seinen Gestalten und Köpfen das Leben einzuhauchen, die Gruppen klar anzuordnen, die Typen nach den Charakteren zu variiren. Mit seiner sicheren Hand verbesserte er die Technik der Malerei, so dass sie ein Kolorit gewann, das vielleicht nicht immer der Wahrheit gemäss, aber jedenfalls harmonisch und stimmungsvoll war. Sein Helldunkel lauscht der Lichtwirkung in der Natur nicht alle Gesetze glücklich ab, trägt aber doch dazu bei, der Darstellung im einzelnen Rundung und Freiheit, im ganzen Ordnung und Zusammenhang zu verleihen. Niemand hat ferner Giotto in dem Talent übertroffen, den dramatischen Moment bei den darzustellenden Scenen herauszufinden, so dass sie

die Handlung auf den ersten Blick erraten lassen, als ob die Erklärung geschrieben darunter stünde. Mit alledem erschien gleichsam plötzlich eine ganz andere Kunst: die griechische, die durch Cimabue noch immer störend hindurchguckte, war in eine lateinische verwandelt und jede Spur des byzantinischen Stils endgiltig überwunden.

Giotto war mit Dante, dessen bezügliche Verse wir auf Seite 120 anführten, befreundet, er malte ihn im Bargello, und mit dem grossen Verbannten traf er A. D. 1306 in Padua zusammen. Um jene Zeit schmückte er Wölbung und Wände der Kapelle *Madonna dell' Arena* mit einer Reihenfolge meist wohlerhaltener Fresken, welche der Stolz Padua's sind und von den Italienern als seine bewunderungswürdigste Leistung im Fache der Malerei betrachtet werden. Denn er war bekanntlich nicht blos Maler, sondern auch Architekt von grossem Verdienst, ihm verdanken wir den schönen Glockenthurm, ohne den Florenz nicht Florenz wäre und der den Umschlag dieser Hefte ziert.

Taddeo Gaddi.

Die Maler, welche Giotto's Manier nachahmten und welche man *Giotteschi* nannte, füllen die Kunstgeschichte des Trecento oder des XIV. Jahrhunderts fast allein. Er hatte aber nicht bloss Nachahmer, sondern auch Schüler, und zwar fast lauter tüchtige, so dass man sieht, er war ein guter Lehrer; einer darunter, Tommaso di Stefano, erwarb sich sogar, weil er die rechte Hand des Meisters war, den Beinamen des *kleinen Giotto (il Giottino)*. Für den hervorragendsten Schüler Giotto's gilt Taddeo Gaddi, den er zärtlich liebte.

Wie *Giotto* vermuthlich eine Verkürzung von *Ambrogiotto*, so ist *Gaddo* eine von *Gherardo*. Die Familie, die diesen Namen trägt, wird von Litta als eine der *Famiglie celebri italiane* angesehen, berühmt nicht bloss in der Kunst, sondern auch in Staat und Kirche. Ihr Ahnherr war Gaddo Gaddi, der um A. D. 1259 geboren ward und A. D. 1332 starb, Mosaizist, intimer Freund des Cimabue und angeblich Mitglied der S. 118 erwähnten Malerzunft — der Maler Taddeo Gaddi (1300—66) war sein Sohn, der seinerseits wieder Vater von zwei namhaften Malern, Giovanni und Agnolo Gaddi wurde — später, als die Familie durch Handelsgeschäfte immer reicher und mächtiger geworden war, hing sie die Palette an den Nagel, sie strebte nach Aemtern und Würden, und es gingen zum Beispiel zwei Kardinäle aus ihr hervor — im XVI. Jahrhundert machte der Cavaliere Niccolò di Sinibaldo Gaddi durch seine Kunstsammlung, seine Bibliothek und seinen Garten, das *Paradiso de' Gaddi*, viel von sich reden; er stiftete auch für sich und seine Ahnen in der grossen Kirche Santa Maria Novella die schöne *Kapelle der Gaddi*, die Giovanni Antonio Dosio unter Mitwirkung Michelangelo's erbaute — immer blieben die Gaddi, wenn sie auch selbst keine Künstler mehr waren, Freunde der Kunst und Gönner von Talenten jeder Art, zum Beispiel des bekannten Schriftstellers Annibal Caro, der Secretär des Monsignore Giovanni Gaddi war — endlich erlosch die Familie A. D. 1607 mit Luigi Gaddi, Erbe des Vermögens und des Namens Gaddi wurde Camillo Pitti, der Vater des Historikers Jacopo Pitti, welcher im XVII. Jahrhundert einen Panegyricus auf die Familie Gaddi verfasste (gedruckt in Padua von Paolo Frambotto, 1642, in 4°; sehr seltnes Buch). Es war dies ein Zweig der grossen Familie Pitti, die den Palast erbaute; A. D. 1796 ist auch dieser Zweig abgestorben.

Taddeo Gaddi stammt also noch aus der Periode, wo sich die Gaddi begnügten, Maler zu sein. Er folgte der Richtung seines Meisters, nicht ohne seinen Stil noch eleganter und seine Manier noch anmuthiger, auch sein Colorit frischer zu machen. Sein wichtigstes Werk haben wir schon in der Heiligenkreuzkirche, in der Kapelle der Baroncelli und Bandini, vergleiche S. 161, zu Gesicht bekommen: einen Cyklus von Darstellungen aus dem *Leben der Maria* al fresco. Die Geburt des Marienkindes, sein Eintritt in den Tempel, wo ihm die Tempeljungfrauen voll Freude entgegeneilen, die Verkündigung, die Heimsuchung, die auf dem Berge beobachtenden

Weisen, denen der Stern und in demselben das Christkind erscheint — diese nachmals so oft wiederholten Scenen sind hier vielleicht zum ersten Mal und mit einer ungemein zarten und naiven Phantasie, mit idyllischer und liebenswürdiger Anmuth vorgeführt. Taddeo Gaddi liebt lange schmächtige Gestalten und Häufung der Motive; aber man muss nie vergessen, dass jetzt erst der Typus für diese Scenen geschaffen ward, den es dann leicht war besser und gefälliger zu machen. Vasari schrieb, wie wir seiner Zeit erwähnten, ihm und Simone Memmi auch die Fresken in der *Cappella degli Spagnuoli* zu, doch hat Rumohr dagegen gegründeten Widerspruch erhoben. Ausser diesen Wandgemälden hat man von dem Künstler kleinere, sehr zierlich gefertigte Tafeln, von denen mehrere, vergleiche S. 121, in der Sammlung der Kunstakademie, andere im Berliner Museum vorkommen. Letztere, die zusammen ein kleines Altarwerk bilden, sind mit der Jahreszahl MCCCXXXIV bezeichnet; sie stellen die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Arm und verschiedene Heilige dar.



Taddeo Gaddi. Andrea Orgagna.

Wie die meisten Maler seiner und der folgenden Zeit beschäftigte sich Taddeo Gaddi auch mit der Baukunst; auf Seite 100 und 103 haben wir Giotto und ihn unter den Baumeistern des Doms und des Glockenthurms gefunden. Auch stellte er, wie wir oben erzählten, den dreibogigen *Ponte Vecchio* 29 Jahre nach der Ueberschwemmung von A. D. 1333, mit einem Aufwande von 60000 Goldgulden wieder her, und schon vor Bartolomeo Ammanati soll er Hand an den *Ponte a Santissima Trinita* gelegt haben. Wegen dieser seiner mehrfachen Verdienste wurde Taddeo Gaddi von den Gelegenheitsdichtern seiner Zeit unermüdlich angesungen, das Lob wegen der Alten Brücke tönte noch nach seinem Tode fort. Vasari meint, Taddeo Gaddi sei um das Jahr 1350 gestorben, da sich aber im Archiv der *Opera del Duomo* Memoiren von ihm bis zum Jahre 1366 finden, so muss man zugeben, dass sich der Plutarch von Arezzo versehen haben muss. Man lese den *Liber Stantiamentorum mei Johannis scriptoris*, MCCCLXIII — MCCCLXIX, auf Pagina LXIV, Rückseite, nach: es ist immer gut, wenn gelegentlich auch der Laie zu den Quellen steigt und die Jahreszahlen, die so bequem in den Büchern stehen, selber, mit eigener Mühe eruirt.

Andrea Orgagna.

Dieser grosse Künstler, den man wohl als den *Michelangelo des Mittelalters* bezeichnet, während man umgekehrt mit mehr Recht Michelangelo als den *Orgagna der Renaissance* bezeichnen könnte, sintemal Michelangelo vielfach in Orgagna's Fussstapfen getreten ist — wurde nach Vasari A. D. 1329 zu Florenz geboren und war der Sohn eines gewissen Cione, eines geschickten Goldschmieds, hiess daher eigentlich Andrea di Cione, lateinisch Andreas Cionis; daneben scheint er den Beinamen *Arcagnolo* — *Arcangelo*, d. i. Erzengel, gehabt zu haben, und daraus durch Corruption der Name *Orcagna* — *Orgagna* hervorgegangen zu sein, unter dem er und sein Bruder Nardo oder Bernardo allgemein bekannt ist. Nachdem er sich schon als Kind in der Sculptur und in der Architektur versucht hatte, fing er an *a tempera* und *a fresco* zu malen, und das gelang ihm dermassen, dass er es um A. D. 1350 wagen konnte, mit seinem Bruder in Santa Maria Novella die Kapelle Strozzi mit grossen Fresken zu schmücken, das Jüngste Gericht, das Paradies und die Hölle darstellend; die letztere, die gewöhnlich dem Bernardo zugeschrieben wird, schliesst sich in Eintheilung und Bau eng an die Schilderung Dante's an, die um A. D. 1313 bekannt geworden war. Schon in diesen Arbeiten trat eine Freiheit der Bewegung und eine Grossartigkeit der Auffassung an den Tag, die weit über Giotto's Schule hinausging, und so kam es, dass Andrea Orgagna ein paar Jahre darauf, nachdem er inzwischen noch einige minder bedeutende Werke vollendet hatte, von der Stadt Pisa berufen wurde, um in ihrem Camposanto zu arbeiten und eine Abtheilung der Südwand zu bemalen, wie sich schon Giotto und Buffalmacco in diesen Räumen verewigt hatten. Er schuf denn auch hier, immer mit seinem Bruder Bernardo, drei hochbedeutsame, einen tiefen Blick in das gesamte mittelalterliche Denken gewährende Wandgemälde, welche wie die Fresken in der Kapelle Strozzi die Letzten Dinge zum Gegenstande haben und nur an Stelle der *Glorie des Paradieses* ein neues Bild von erschütternder Tragik, den *Triumph des Todes*, setzen. So berichtet wenigstens Vasari, dessen Autorität zu widersprechen die neuere Kunstforschung sich gemüssigt gesehen hat; sie schreibt nämlich jene drei Fresken im Camposanto zu Pisa zwei anderen, etwas älteren Brüdern aus Siena, Ambrogio Lorenzetti und Pietro Lorenzetti, genannt Laurati di Siena, zu — gewiss eine höchst unglückliche Idee, wenn man das ungeschickte, geistlose Bild des letzteren: *die heiligen Einsiedler in der thebaischen Wüste* vergleicht; nur durch die Eitelkeit veranlasst, auch etwas vorzubringen, was dann von den Reisehandbüchern und Conversationslexicis als *neueste Forschung* aufgetischt werden kann. Wenn man nichts Ordentliches zu sagen weiss, so schweige man doch lieber still, man bleibt dann wenigstens, was man so gern sein möchte — ein grosser Kunstgelehrter.

Der *Trionfo della Morte* ist unstreitig das gewaltigste Bild des vierzehnten Jahrhunderts — die ergreifende Illustration zu Petrarca's *Trionfo della Morte*, den dieser geschrieben hatte, nachdem seine Laura (6. April 1348) gestorben war — und gleich diesem Gedichte den Menschen predigend:

O ciechi, il tanto affaticar che giova?
Tutti tornate a la gran madre antica,
E 'l nome vostro appena si ritrova.

Wie die italienische Sprache, macht auch die italienische Kunst aus *dem Tod* ein Femininum und aus *dem Sensenmann* eine gespenstige, gleichfalls eine Sense schwingende Megäre. In den Lüften schwebt sie, schwarz gekleidet, die dämonische, keinen Stand und kein Alter verschonende Schnitterin. *Komm zu mir!* schreit der Bettler und streckt ihr die Hand entgegen — *erlöse mich von meinem Elend!* fleht der Unglückliche, der Kranke — tausend arme, lebenssatte Menschen rufen die unheimliche Göttin. Sie kommt nicht — sie rauscht finsteren Flugs vorüber und trifft eine Gesellschaft von Glücklichen. Geputzte Herren und Damen, die in einem Garten

unter schattigen Orangenbäumen sitzen und auf deren Herzen umherflatternde Liebesgötterchen zielen; unter den jungen Herren erkennt man den tapfern, jung gestorbenen Herrn von Lucca, Castruccio Castracane. Das ist Kraut für die furchtbare Mähderin. Wo die Lebenswelle noch lustig schäumt, wo Musik ertönt, das Hündchen auf dem Schoosse sitzt, der Falke steigt, da fährt sie vernichtend nieder. Da gilt das alte Wort:

Bello, sano, in corte;
Ed eccoti la Morte.

Eine prächtige Kavalkade sprengt vorbei, drei Fürsten reiten mit ihrem Gefolge auf die Jagd — hussa und halali! Da plötzlich — o Graun. Was ist? Wer tritt den Fürsten in den Weg? Der Tod, der weit fürstlicher ist; diesmal in concreter Form. In Gestalt drei offener Särge, in denen drei Könige liegen. Die Haut hat sich in Blasen erhoben, das Fleisch verwest und dient ekelhaftem Gewürm zur Speise, das Gerippe bleibt. Ha, grosser Caesar! — Die Gesellschaft schaudert; Schrecken lähmt den Tross der drei Gekrönten, zitternd und sich mit den Hufen an den Grund anklammernd, stehen selbst die Hengste, strecken die Füsse starr vor, stemmen sich steif zurück, thun keinen Schritt mehr vorwärts — während oben darüber auf einem hohen Berge heilige Einsiedler in ihrer beschaulichen Ruhe, in ihrem stillen Frieden sichtbar werden, wie sie sich ihrer Pflanzungen erfreuen, wie sie ihre Ziegen melken, wie sie lesen und nachdenken und die Eitelkeit der Welt verachten. Vielleicht dass die drei Fürsten, denen der Tod so jählings entgegengetreten ist, sich entschliessen, der Welt gleichfalls zu entsagen und dem Beispiel des indischen Prinzen Josaphat zu folgen, dem, wie Johannes Damascenus um das Jahr 750 n. Chr. in einem vielgelesenen Buche erzählt, so ein Abenteuer wirklich passirte, und der sich infolgedessen zum Christenthum bekehrte, um schliesslich seinem Lehrer, dem Mönche Barlaam, in die Wüste nachzugehen — oder dem Beispiele Buddha's, abermals eines indischen Königssohnes, der, wie seine Legende erzählt, unbekannt mit dem Elend der Erde, bei seinen Ausgängen vor dem einen Thor der Residenz auf einen Greis, vor dem andern auf einen Fieberkranken, vor dem dritten auf einen Todten, endlich vor dem vierten auf einen ruhigen und leidenschaftslosen Büsser stiess, und der einen so tiefen Eindruck von diesen Begegnungen erhielt, dass er dem Thron entsagte und sich wie jener Büsser der Einsamkeit ergab. Auf diese zwei offenbar identischen Legenden gründet sich die Geschichte von *den drei Todten und den drei Lebenden*, welche wohl Orgagna bei dieser Gruppe zunächst vorgeschwebt hat.

Erwacht, arme Seelen, zum Weltgericht! Heran, ihr Teufel, ihr hässlichen, kralligen, affenartigen Wesen, fasst die Gottlosen an! Ihr Engel, helft den Frommen! — In Kindergestalt werden die Seelen den Verdammten zum Munde herausgezogen, durch die Lüfte emporgetragen und in den Schlund feuerspeiender Berge geschleudert, welche das Mittelalter als Eingänge zur Hölle betrachtete. Gottes Sturmwind weht über das Leichenfeld, wo Bürger und Soldaten, Mönche und Nonnen, Könige und Königinnen, Bischöfe und Päpste, in ihren Lastern gebrandmarkt, durcheinanderliegen — wehe, wehe, die Zeit ist aus, die Ewigkeit beginnt — Gott sei uns gnädig! Heilige Jungfrau Maria, bitte für uns! —

Die Darstellung greift schon auf das anstossende, kaum minder grandiose und tiefsinnige Bild, das *Jüngste Gericht* oder, wie die Italiener sagen, *il Giudizio universale*, über. Dasselbe ist zugleich als Vorbild für das berühmte *Weltgericht* Michelangelo's in der Sixtinischen Kapelle interessant — wenn man sieht, wie Michelangelo die ganze Composition, die Madonna, die Geberde des Weltenrichters, die Engelgruppen dem Orgagna entlehnt hat, ja, wie das Original dadurch, dass es die Hölle nicht hineinmischt, an Einheit des Plans gewinnt, indem dieser bei Michelangelo keineswegs tadellos ist, vergleiche *Rom in Wort und Bild* II, Seite 326: so reducirt man die Bewunderung, die man für Michelangelo hatte, weil man seine Vorläufer nicht kannte, auf ein

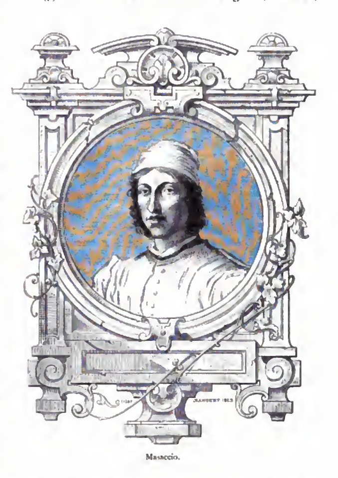
richtigeres Maass. In allen solchen Fällen, wo es sich um angebliche Nachahmungen älterer Motive handelt, darf man allerdings nicht ausser Acht lassen, dass die Darstellung häufig durch die Sache geboten und gleichsam vorgezeichnet wird, so dass die Uebereinstimmung zweier Maler ganz natürlich ist. Deshalb wird man seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf Züge zu richten haben, die nicht ohne weiteres in der Sache liegen, die im Gegentheil auf eine persönliche Laune, eine individuelle Anschauung hindeuten und die sich dennoch in einem späteren Werke wiederfinden: sie erhöhn den Verdacht der Nachahmung bedeutend. Zum Beispiel, nichts zwingt den Maler des Weltgerichts, Christus einseitig gerade als den verdammenden Richter aufzufassen und der Madonna den tiefsten Schmerz darüber anzudichten. Da Michelangelo trotzdem beide Figuren fast völlig unverändert wiederbringt, so ist wohl anzunehmen, dass er dem Orgagna absichtlich gefolgt ist.

Bei diesem thronen in der That Christus und Maria in zwei mandelförmigen Aureolen, sogenannten *Mandorle*, nebeneinander. Die Madonna sitzt zur Rechten des Erlösers, unter ihnen im Halbkreis die Apostel. Ueber ihnen erheben je drei Engel zu beiden Seiten die Passionswerkzeuge, die Lanze, die Dornenkrone, das Kreuz u. s. w. — Symbole der Erlösung, deren Frucht die Guten jetzt pflücken sollen, die Gottlosen auf ewig verscherzt haben. Gegen die letzteren wendet sich der Erlöser, das Gesicht voll Zorn, den Arm erhoben, um den Fluch zu schleudern: *Discedite a me maledicti in ignem aeternum, qui paratus est diabolo, et angelis ejus* (Evangelium Matthäi XXV, 41). In der Mitte eine Gruppe von Engeln in Kreuzesform, die Akten in der Hand haltend und in Posaunen stossend; der unterste Engel ist der Schutzengel, der sich erschrocken auf einer Wolke zusammenkauert und das Gesicht abwendet, um die ihm befohlenen Seelen nicht in die Hölle fahren zu sehen.

Im mittleren Vordergrund steht der Erzengel Michael mit gezogenem Schwert; unter seinem Commando wird der Platz gesäubert. Unten in der Mitte entsteigt König Salomo dem Grabe, ungewiss, ob er zu den Schafen oder den Böcken gestellt werden wird; ein Mönch, der auf der Seite der Seligen aufersteht, wird von einem Engel an den Haaren nach links gezerrt, umgekehrt ein Jüngling von der Seite der Verdammten weg zu den Seligen hinübergeführt. *Venite, benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi* (Evangelium Matthäi XXV, 34). Die Seligen bilden links, vom Erlöser rechts, fünf gleichlaufende Reihen, die ersten sind Adam und Eva, dann folgen Abraham, Moses und die Patriarchen des Alten Bundes, ihnen schliesst sich das Neue Testament, Paulus von Theben, der erste Einsiedler, Benedict von Nursia, der erste Stifter eines geistlichen Ordens u. s. w. an. Rechts, vom Erlöser links, entsprechen die Schaaren der Verdammten, deren Seelenangst in der mannigfaltigsten Weise zum Ausdruck kommt.

Sie, die von Teufeln mit Haken gefasst und hereingezogen werden, leiten uns zur *Hölle*, dem dritten Bilde dieser furchtbaren Serie, das von Vasari dem Bruder, Bernardo Orgagna zugeschrieben wird. Sie erscheint im Sinne Dante's als ein ungeheurer Trichter, dessen Wände durch konzentrische Kreise abgetheilt sind. Im Centrum sitzt Lucifer, ein gepanzerter Riese mit drei Gesichtern, der drei Verbrecher mit den Zähnen zermalmt und den König Herodes zwischen den Beinen hat. Darum herum baut sich der Hohlkegel auf, der in sieben Orte zerfällt — die Folterkammern, in denen je eine der sieben Todsünden erfinderisch abgestraft wird. In der ersten unten rechts (1) die Unzucht: die, welche ihr ergeben gewesen sind, werden von Schlangen gewürgt, von Teufeln gepeitscht oder gewaltsam umarmt; ein Sünder steckt an einem Bratspiess, der von einem Teufel in den Zähnen eines anderen Sünders, wie in einem Bratenbocke, langsam über dem Feuer herumgedreht wird; andere halten sich zur Erinnerung an ihre Eitelkeit Spiegel vor oder setzen wie Narren papierne Kronen auf — in der zweiten Abtheilung links unten sind (2) die Geizigen: ihnen wird geschmolzenes Gold in den Mund gegossen; sie schütteln ihre

Geldsäcke und Teufel stecken ihnen rothglühende Gulden in den Mund — über dem Geize ist (3) der Zorn: die Zornigen müssen sich, von Schlangen zusammengehalten, gegenseitig umarmen und zerfleischen — rechts davon (4) die Völlerei: die Verdammten sitzen an gedeckten Tischen, erleiden aber die Qualen eines Tantalus und des Phineus, denn Teufel hindern sie zuzulangen und werfen wie die Harpyien Unrath in die Schüsseln — über der Völlerei kommt (5) der Neid: die Neidischen stecken in einem See von Eis — links (6) die Trägheit: ein Teufel, der auf einem Verdammten reitet, treibt die Uebrigen mit einem Dreizack an, ewig zu laufen — endlich oben in der letzten Abtheilung erkennen wir (7) die Hoffart und den Ehrgeiz, Sünden, deren sich die Ketzer schuldig gemacht haben, welche, Arius an der Spitze, kopflos, den Kopf in der Hand, herumgehen, gleich manchen Heiligen; die Zauberer, welchen die Augen von Schlangen geschlossen werden; die Simonisten, denen die Eingeweide aus dem Leibe heraushängen. Mohammed wird von Teufeln in Stücke zerrissen, Averrhoes liegt, von Schlangen umwunden, am Boden, der Antichrist, der eine Narrenkrone auf dem Kopfe hat, wird geschunden. Das sind die Werke des Orgagna im Camposanto zu Pisa, die, tiefsinnig und realistisch zugleich, die Reihe der alterthümlichen Gemälde, die uns in Florenz vorgekommen sind, ergänzen und von Florenz aus studirt und verglichen werden müssen.



Masaccio.

Masaccio.

Dieser Künstler, den wir bereits auf Seite 122 und auf Seite 168 charakterisirt und bewundert haben, hiess eigentlich Maso, voller Tommaso Guidi da San Giovanni, weil er aber, wie das hin und wieder vorkommt, über der Kunst die Wirklichkeit vergass, die Rücksichten hintansetzte, die er seiner eignen Person und Andern schuldig war, und sich nicht einmal ordentlich anzog, so wurde dem Namen Maso das pejorative *-accio* angehängt. In der That, wie wir ihn auf unserm Bilde (das aus der Sammlung von Künstlerselbstbildnissen in den Uffizien stammt, übrigens, obgleich es Luigi Lanzi überschwenglich rühmt, nicht ganz sicher ist) vor uns sehen, macht er uns mehr den Eindruck eines beschwiemelten als den eines begabten Malers. Und doch war er der erste, welcher sich im fünfzehnten Jahrhundert der neuen künstlerischen Errungenschaften bemächtigte: er liess die Malerei auf dem Wege des Realismus und der wahrhaft natürlichen Darstellung einen Riesenschritt thun; er kann geradezu als der Vater der modernen Malerei betrachtet werden, dessen Werke noch ein Ghirlandaio, ein Leonardo da Vinci, ein Raffael und ein Michelangelo auf's sorgfältigste erwog. Schade,

dass der grösste Theil derselben verloren gegangen und dass er selbst schon im einundvierzigsten Jahre (A. D. 1443) gestorben ist.

Er starb, wie dies das Schicksal vieler italienischer Maler gewesen ist, an Gift, das ihm seine Neider beigebracht hatten, und wurde in S. Maria del Carmine, dem Schauplatz seiner Thätigkeit, begraben.

Der Tod überraschte Masaccio, als er in der Cappella Brancacci, im Verfolg der *Geschichten des heiligen Petrus*, die Scene malte, wo der Königssohn oder der Neffe des Kaisers durch Sanct Peter und Sanct Paul vom Tode auferweckt wird, eine gänzlich fingirte Begebenheit; die Gruppe, deren Mittelpunkt der nackt vor Petrus knieende Königssohn bildet, hat dann Filippino Lippi, wahrscheinlich nach Masaccio's Entwürfen, ausgeführt. Darüber, was in der Brancaccikapelle dem Masaccio und dem Filippino Lippi angehört, auf wessen Rechnung vor allem das meisterhafte *Verhör der beiden Apostel Peter und Paul vor dem Proconsul* oder *vor Nero*, das wir seiner Zeit abgebildet haben, zu setzen ist; zugleich, was einigermassen damit zusammenhängt, ob Masaccio 41 oder bloss 26 Jahre gelebt hat, A. D. 1428 oder 1443 gestorben ist: darüber ist unter den Kunsthistorikern aller Nationen endloser, noch heute nicht geschlichteter Streit gewesen. Die Italiener neigen mehr auf die Seite Masaccio's, dessen Ruhm sie nicht geschmälert sehen wollen und den sie mit Recht in hohen Ehren halten. Sie weisen zum Beispiel bei der Scene, wo Petrus tauft, auf die bewunderungswürdige Ausführung des nackten, vor Kälte klappernden Täuflings; bei der Scene, wo Petrus Almosen spendet, auf das blühende junge Weib mit dem ärmlich gekleideten Kind im Arm; bei der *Heilung des Lahmen* auf die treffliche Verkürzung des Lahmen und die ausdrucksvolle Geberdensprache hin. Giotto, Masaccio, Raffael, das sind die drei Meister, die drei geborenen Maler, deren Begabung am meisten überrascht, weil sie am meisten natürlich ist.

Andrea del Sarto.

Wenn es Vollkommenheit wäre, fehlerlos zu sein, so müsste man den Sohn des Schneiders Vannucchi als den vollkommensten Maler der Toscanischen Schule preisen, sintemal er wirklich *Andrea senza errori*, *Andreas ohne Irrthümer* genannt worden ist. Indessen macht ein solcher negativer Vorzug noch nicht den grossen Meister, das Höchste erreicht derselbe nicht durch eine genaue Beobachtung der Regeln, sondern vielmehr durch die Blitze des Genies, ja selbst wo das Genie irrt, ist es tausendmal mehr werth als die correkte Mittelmässigkeit.

Eine beschauliche, aber unsichere Natur, hatte Andrea del Sarto, einer von denen, die sich nach Masaccio's Fresken in der Brancaccikapelle bildeten, das Glück, sich die Wege von Leonardo da Vinci und nachher von Raffael geebnet zu sehen, dessen ruhige Schönheit die gewaltsamen und kühnen Sprünge der Phantasie nicht duldete. So wuchs Andrea del Sarto in den reinen Traditionen der Kunst auf, pflegte sie, legte sie sich zurecht, that eine eigene melancholische Grazie hinzu und zog an; und als er sah, wie seine Zeit dem grossen Stile Michelangelo's und dessen hinreissender Originalität nicht widerstehen konnte, da liess er sich die Gleichgültigkeit des Publikums gefallen, ohne jemals einen Schritt auf Höhen zu wagen, wo es ihm schwindelte, ohne an den Rand von Abgründen zu treten, in die er hätte stürzen können.

Seine Zeichnung war immer correkt und naturgetreu, aber trivial und ohne Adel — sein Helldunkel ist angenehm, gut vertheilt und sorgfältig abgewogen, aber ohne mächtige Kontraste, ohne magische, übernatürliche Wirkungen — sein Colorit, das einen Stich ins Graue hat, thut dem Auge wohl, weil die Lichter ruhig scheinen und die Tinten beinahe etwas Trauriges haben, wie es der Stimmung einer Seele, die zeitlebens von Schuld und Gewissensbissen gequält ward, nur allzugut entsprach. Am meisten mochte wohl die Veruntreuung der französischen Gelder

auf ihm lasten. Sarto folgte A. D. 1518 einem Rufe des Königs von Frankreich, kehrte aber schon im folgenden Jahre mit dem allerhöchsten Auftrag nach Italien zurück, alte und neue Kunstwerke anzukaufen. Er vergeudete jedoch die ihm anvertraute Summe und musste sich nun in Florenz eine Zeit lang verborgen halten, während welcher Zeit er für die Barfüsser und für die Serviten malte. Damals, A. D. 1525, entstand das berühmte Fresko der *Madonna del Sacco*, welches wir auf Seite 113 abgebildet haben. Andrea del Sarto war ein sehr unglücklicher Mann, den die schmerzlichen Lebensumstände auch verhinderten, zu lehren und Schule zu machen. Er hatte nur wenige Schüler von einiger Bedeutung, darunter den Jacopo da Pontormo, der aber in der Folge dem Publikum zu Gefallen, unähnlich seinem Meister, bald den Albrecht Dürer, bald den Michelangelo nachäffte.

Die Kirche Andrea del Sarto's, für die er am meisten gemalt hat, ist SS. Annunziata, die Servitenkirche, in der er auch begraben worden ist; an seinen daselbst befindlichen Werken lassen sich ziemlich genau seine zwei Manieren unterscheiden: die jugendliche und die spätere. In jener, welche am besten durch die Fresken im Vorhof von SS. Annunziata repräsentirt wird, schliesst er sich noch dem Masaccio an und sucht die Schönheit in der Einfalt der Natur; sie dauert etwa bis zu seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahre (A. D. 1514). In dieser giebt er mehr auf Lieblichkeit und Anmuth als auf Naturwahrheit, er strebt nach einer gefälligen Idealität: sie dauert bis zu seinem Tode, der siebzehn Jahre später, am 22. Januar A. D. 1531, wenige Monate nach dem Falle der Stadt Florenz, erfolgte, und tritt namentlich in der ebenerwähnten *Madonna del Sacco* hervor. Ein anderes berühmtes Specimen dieser zweiten Epoche ist das *Abendmahl*, das Andrea del Sarto A. D. 1526 im Refectorium des (eine Viertelstunde vor der Porta alla Croce gelegenen) Klosters San Salvi drei Jahre vor der Belagerung von Florenz malte und das bei einem Haar schon bei dieser wieder vernichtet worden wäre. Als dieselbe nämlich bevorstand, sollte zur Schonung der Stadt auch dieses Kloster niedergerissen werden, wie das Kloster der Gesuati vor Porta a Pinti niedergerissen worden war, vergleiche Seite 127. Schon hatten Bauern und Soldaten den grössten Theil des Gebäudes demolirt und wollten sich eben an das Refectorium machen, als sie die Thür öffneten und das umfangreiche Fresko erblickten, das man beim Eintritt auf einmal übersieht. Da sassen sie, als ob sie lebten: Christus tauchte sein Brod in die Schüssel, Judas hielt sein Stück in der Hand, und die Apostel, zarte, lichte Bildnisse, schienen traurig zu rufen: *Herr, bin ich's?* — Das machte einen so mächtigen Eindruck auf die Leute, dass sie von der weiteren Zerstörung abliessen, und das Refectorium, welches die schöne Kunst feite, ist heute noch erhalten.



Andrea del Sarto.

Zweite Kategorie.

Die Bildhauer.

Lorenzo Ghiberti.

Ein neuer Stil der Bildhauerei wurde auf Grundlage sorgfältigen Studiums der Natur zu Florenz fast gleichzeitig von Lorenzo Ghiberti mit den Reliefs an den Thüren des Baptisteriums und von Donatello mit den realistischen Marmorstatuen an Orsanmichele und am Glockenthurm begründet. Neben Ghiberti und Donatello nimmt noch ein dritter Zeitgenosse, *Luca della Robbia*, eine besondere Stelle ein: zunächst als Schöpfer der Thonplastik bekannt, stand er doch auch als Marmorbildner und Erzgiesser in hohem Ansehen, als solcher hat er für den Dom die bronzene Thür der Neuen Sacristei und die reizenden Kindergruppen geschaffen, die wir auf Seite 142/3 abbildeten. Die Wirksamkeit dieser drei florentiner Meister: Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia fällt gleichmässig in die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, des sogenannten *Quattrocento*.



Lorenzo Ghiberti.

Die romanhaften Umstände, unter denen *Lorenzo Ghiberti* dazu kam, die zwei bronzenen Thüren des Baptisteriums zu giessen, die seinen Ruhm ausmachen, haben wir bereits auf Seite 106 erzählt; das Modell, welches er damals den Prioren der Handelszunft einreichte, Abrahams Opfer, hält er auf unserem Bilde, welches ihn als einen älteren Mann mit scharfen, geistreichen, an Gelehrtengesichter erinnernden Zügen zeigt, in den Händen. Wir wollen jetzt zusehen, ob wir von seinem Leben überhaupt etwas erfahren. Was zunächst den Namen anlangt, so nennt er sich in der lateinischen Inschrift über dem Portal des Baptisteriums *Laurentius Cionis de Ghibertis.* Der Geschlechtsname *Ghiberti* ist offenbar deutschen Ursprungs und mit unserem *Gebhard* identisch, woraus gelegentlich *Giebert* und *Kiepert* ward; *Cionis* aber der Genitiv vom Namen seines Vaters, welcher nachweislich *Cione* hiess. Wir wissen, dass auch Andrea Orgagna *Andrea di Cione* und der Architekt, welcher den Bau der Loggia de' Lanzi leitete, *Benci di Cione* hiess; und eine Verwandtschaft zwischen Orgagna und Ghiberti wäre nicht undenkbar. *Cione* aber ist eine Abkürzung von *Uguccione* und dies geht auf den deutschen Namen *Hugo*, italienisch *Ugo* zurück, welchem letzteren die beiden Ableitungsendungen *-uccio* und *-one* angehängt sind. Wir halten diese Erklärung für natürlicher als die auf Seite 106 gegebene. Ghiberti's Stiefvater war *Bartoluccio*, und deshalb wird in den Büchern der *Opera del Duomo* Lorenzo Ghiberti auch *Lorenzo* oder *Nencio di Bartoluccio* genannt. Aus der Vermögensdeclaration, welche Lorenzo Ghiberti A. D. 1427 machte und in welcher er sagt, er sei 46 Jahre alt, geht hervor, dass er A. D. 1381 zu Florenz geboren wurde.

Diese Declarationen, die sogenannten *Denunzie*, welche zum Behuf der Einschätzung bei den Steuerbehörden gemacht werden mussten, hat der Kunstgelehrte Johannes Gaye, ein Schleswiger, aus den Archiven hervorgesucht und für die Kunstgeschichte verwertet (*Carteggio inedito d'artisti dei secoli* XIV, XV, XVI. Firenze, 1840. 3 Volumi).

In jenen Zeiten war die Goldschmiedekunst eine ausserordentlich blühende und vielumfassende, Metallarbeiten allerart und eben die Bronzethüren der Kirchen in sich begreifende; der Abstand derselben von der eigentlichen Sculptur daher geringer als heutzutage. Bei der Universalität der damaligen Künstler, die in einer Person alle Künste vereinigten, traf es sich denn nicht selten, dass die grossen Bildhauer und Maler auch Goldschmiede oder umgekehrt die Goldschmiede Bildhauer und Maler waren; unzählige Male liest man, dass der und jener Künstler aus der Familie eines *Orefice* hervorgegangen sei. Auch Ghiberti's Vater Cione war ein Goldschmied, dem seinerzeit der herrliche Silberaltar für das Baptisterium von San Giovanni, gewöhnlich in der *Opera del Duomo*, in Akkord gegeben ward; sein Stiefvater Bartoluccio ebenfalls. Bei letzterem lernte er zeichnen, modelliren und in Metall giessen, später genoss er noch Zeichenunterricht bei Starnina, auch Unterricht im Malen, so dass er, wie erwähnt, A. D. 1401, als er Florenz der Pest wegen verlassen hatte, in Rimini in dem Palast Pandolfo Malatesta's die Ausführung eines Frescogemäldes übernehmen und daran denken konnte, sich ganz der Malerei zu widmen.

Da Ghiberti an seinen beiden Thüren von December 1403 bis April 1424 und von Januar 1425 bis August 1447, im ganzen bis zu seinem sechsundsechzigsten Lebensjahre, gearbeitet hat, so ist es natürlich, dass er Hauptwerke daneben nicht noch produciren konnte. Doch fand er immer noch Zeit, (A. D. 1440) für die Gemeinde den bronzenen Reliquienschrein des alten heiligen florentiner Bischofs Zenobius auszuführen, der in der Zenobiuskapelle des Doms, im östlichen Kreuzarm desselben, unter dem Altar der Tribuna aufgestellt ward und an dem die zahlreichen Wunderthaten des Heiligen, die Auferweckung Todter, die Heilung Besessener u. s. w. abgebildet sind — an Orsanmichele haben wir seinerzeit drei Bronzestatuen von ihm gefunden — unter den Basreliefs von vergoldetem Messing, welche den Taufstein in dem Baptisterium der Kathedrale von Siena schmücken, sind zwei von der Hand Ghiberti's — endlich hat er auch in der Glasmalerei Vortreffliches geleistet und einen *Johannes den Täufer* auf ein Fenster von Orsanmichele, sowie die meisten Fenster des Doms gemalt. Seine Mitbürger hielten ihn hoch in Ehren und beförderten ihn gelegentlich zu den hervorragendsten Aemtern der Republik, ja, er ward, wie wir wissen, dem Brunelleschi beim Bau der Kuppel des Domes zum Kollegen gegeben, als der er sich nur blamirte. Vasari sagt, wie er sein vierundsechzigstes Jahr erreicht habe, sei er gestorben: das ist ein Irrthum. Im November des Jahres 1455 machte er noch, ein hoher Siebziger, sein Testament, und bald darauf starb er. Ueber die Concurrenz um die Bronzethüren des Baptisteriums hat Ghiberti selbst *Memorie* hinterlassen, die sich in der neuesten florentiner Ausgabe des Vasari abgedruckt finden; was Vasari selbst über diese Thüren sagt, gehört zu dem Besten, was in der italienischen Sprache über Kunstwerke geschrieben worden ist, bekanntlich leidet die italienische Literatur keinen Mangel an dergleichen Beschreibungen. Die zweibändige *Chronik seiner Vaterstadt*, die Ernst August Hagen dem *Florentiner Lorenz Ghiberti* in seinen Künstlergeschichten in den Mund legte, ist natürlich nur eine Fiction. Der Roman erschien in Leipzig 1833.

Donatello.

Vor kurzem, im April 1887, lief durch die Zeitungen folgende Notiz:

In Florenz wird im Monat Mai ein internationales Fechtturnier anlässlich der Enthüllung der Façade von Santa Maria del Fiore und der fünfhundertjährigen

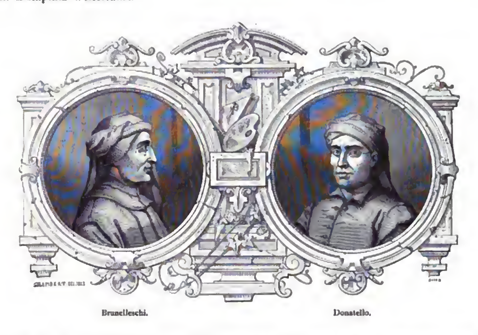
Geburtstagsfeier Donatello's stattfinden. Die Regierung hat für dieses Turnier die alte Aula des Senats unter den Uffizien zur Verfügung gestellt. Die zulässigen Waffen sind der Degen und der Säbel. An dem Turnier können Fechtmeister und Zöglinge jeder Altersklasse theilnehmen. Die Anmeldung muss bis zum 20. April erfolgen. Eine Jury zur Preiszuerkennung ist von dem Directions-Comité eingesetzt; gegen die Entscheidungen der Jury giebt es keinen Appell. Das Comité verleiht vier goldene und sechs silberne Medaillen an jene Meister, welche die besten Gruppen ins Gefecht führen. Die Anmeldungszuschriften sind an den Präsidenten des Directions-Comités, den Bürgermeister von Florenz, Marchese Piero Torrigiani, zu richten.

Das ist die Feier, welche eigentlich bereits für den Herbst des vorigen Jahres in Aussicht genommen worden war; denn Donato di Niccolò di Betto Bardi, der zweite unter den drei obengenannten Wiederherstellern der Bildhauerkunst in Italien, wurde wahrscheinlich A. D. 1386 zu Florenz geboren, dieses Jahr ist in den Steuerdeclarationen oder *Denunzie*, welche derselbe Johannes Gaye zur Bestimmung des richtigen Datums herangezogen hat, von der Gemeinde angenommen worden. Freilich stehen daneben auch die Zahlen 1382 und 1387, und am Ende tödtet der Buchstabe auch hier, während der Geist lebendig macht.

Donato di Niccolò di Betto Bardi kam als Kind in das Haus des reichen Bankiers Roberto oder Ruperto Martelli, dessen Familie von Anfang an zur herrschenden Partei in der Republik Florenz zählte und heute noch in einem Zweige blüht. Angeblich hätte unser Bildhauer selbst der berühmten venetianischen Familie Donato angehört, was wohl auf einer höchst übereilten Annahme beruht. Im Hause Martelli wurde der kleine Donato *Donatello* genannt, was gar nicht angemerkt zu werden verdienen würde, wenn der Künstler nicht das Diminutivum für's Leben beibehalten und sich auf seinen Werken selbst *Donatello* unterschrieben hätte. Auch den Namen des Grammatikers Donat braucht der Italiener fast regelmässig im Diminutivum: *Donatello* oder *Donadello*, doch hat das, da man gewöhnlich die kleine lateinische Elementargrammatik damit meint, weniger Auffallendes. Uebrigens war noch im XVI. Jahrhundert das Gefühl, dass der Mann eigentlich *Donato* heisse, recht lebendig; denn Vasari betitelte seine Lebensbeschreibung *Vita di Donato*, und als einst der gelehrte Benedictiner Vincenzo Borghini zwei Zeichnungen Donatello's und Buonarroti's nebeneinander sah, schrieb er, von der Aehnlichkeit in Ausdruck und grossem Stil frappirt, unter die von Michelangelo: Ἡ Βοναῤῥωτὸς δωνατίζει und unter die von Donatello: Ἡ Δωνάτος βοναῤῥωτίζει, das heisst: *entweder macht es Buonarroti dem Donato nach, oder Donato macht es dem Buonarroti nach* — während der Domherr Salvini um die Mitte des vorigen Jahrhunderts an den Eingang von Donatello's Gruft in San Lorenzo eine lateinische Inschrift setzte, in welcher die verkleinerte Form beibehalten ist (DONATELLUS. RESTITUTA. ANTIQUA. SCULPENDI. CAELANDIQUE. ARTE. CELEBERRIMUS. MEDICIS. PRINCIPIBUS. SUMMIS. BONARUM. ARTIUM. PATRONIS. APPRIME. CARUS. QUI. UT. VIVUM. SUSPEXERE. MORTUO. ETIAM. SEPULCRUM. LOCO. SIBI. PROXIMIORE. CONSTITUERUNT). Donatello wurde, als er A. D. 1468 (wie aus Palmieri's *De Temporibus* hervorgeht; nicht nach Vasari 1466) starb, wie wir auf Seite 149 erwähnten, in der Gruft des alten Cosimo de' Medici beigesetzt, des Vaters des Vaterlandes, der mit von Roberto Martelli auf den Schild erhoben worden und der unserem Bildhauer trotz Martelli sein Leben lang Mäcen und Freund gewesen war, ihn auch auf seinem Todtenbette A. D. 1464 seinem Sohne Piero empfahl. Für Cosimo dei Medici il Vecchio hatte Donatello mehrere seiner schönsten Bronzen gearbeitet, zum Beispiel den *David* und die *Judith*. Roberto Martelli überlebte beide.

Die *Casa Martelli*, in welcher Donatello erzogen ward, stand in der *Via della Forca*, einer Seitenstrasse der belebten *Via de' Cerretani*; in derselben, die noch heute erhalten und

zugänglich ist, sieht man einen *David*, einen *Johannes den Täufer*[1]), eine Büste desselben als Kind und andere Skulpturen, welche Donatello seinem Protector Roberto Martelli aus Dankbarkeit widmete, wie er demselben auch die Zeichnung zu dem Palaste machte, den er auf der *Via de' Martelli* baute. Letztere Strasse, die näher am Domplatz lag, hiess früher *Via degli Spadai*, d. i. Schwertfegerstrasse, auf ihr mag im XIV. Jahrhundert der Gründer des Hauses Martelli Wohnung genommen haben, der angeblich Schwertfeger *(Spadaio)* und aus Valdissieve war. Die Paläste der Medici und der Martelli standen nicht weit auseinander, zwischen beiden scheint der Schatten Donatello's gleich einem Hausgeist auf- und abzuschweben. Er mag freilich in der jüngsten Zeit durch die vielen Neubauten vertrieben worden sein, denn, wie wir bereits Seite 41 erwähnten, die früher sehr enge *Via dei Martelli* wird nach Niederlegung ihrer alten Häuser mit grossen neuen Gebäuden besetzt, so dass sie die schöne *Via Cavour* in entsprechender Weise bis zum Domplatz weiterführt.



Brunelleschi. Donatello.

Von A. D. 1400 datirt Donatello's Freundschaft mit Brunelleschi, die uns veranlasst, den Kopf des letzteren dem seinigen zu gesellen. Brunelleschi, der an zehn Jahre älter war, hatte bei einem Goldschmied in Pistoia, zu dem ihn sein Vater in die Lehre gethan, einige reizende Statuetten in Silber ausgeführt, die Donatello sehr bewunderte und um derentwillen er die nähere Bekanntschaft des jungen Meisters suchte. Die Folge war, dass sich Donatello nebst Brunelleschi an der Concurrenz um die Erzthüren des Baptisteriums betheiligte und dass er, als beide hinter Lorenzo Ghiberti zurückstehn mussten, seinen Freund nach Rom begleitete, um sich durch das Studium der dortigen Kunstschätze zu vervollkommnen (A. D. 1401). Donatello kehrte etwa nach fünf Jahren in die Vaterstadt zurück, wo er zeigte, was er gelernt hatte, indem er (um A. D. 1406) die *Verkündigung Mariä* in Santa Croce, sowie ebendaselbst das hölzerne Crucifix fertigte, das Brunelleschi als eine Bauernkreuzigung à la Oberammergau bezeichnete, wir kennen diese beiden

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem *Johannes*, den Donatello A. D. 1415 für die zweite Kapelle im östlichen Kreuzarm des florentiner Domes schuf und der, die gewaltigste Figur des Quattrocento, ein Vorbild für Michelangelo's Moses gewesen ist — mit dem unversöhnlichen Munde, dem weit über die Eitelkeiten der Welt hinausschweifenden Blicke, dem langen und ungepflegten Barte und dem über das Knie geschlagenen Gewande.

Frühwerke von Seite 162/3 her. Brunelleschi scheint viel länger in Rom geblieben zu sein, er kam definitiv erst A. D. 1420 nach Hause, um das Werk seines Lebens, die Kuppel des Domes, zu vollenden.

Die *Verkündigung Mariä* in Santa Croce war für Donatello selbst eine gute Verkündigung, und bei der mächtigen Protection, die ihm von zwei so grossen Familien wie die Martelli und die Medici zu theil ward, konnte es ihm nicht fehlen — *er erfüllte*, wie Vasari sagt, *die Welt mit seinem Ruhme und zeigte durch ein glänzendes Beispiel, was Künstlerkraft vermag, denn abgesehen davon, dass er durch die Menge seiner Schöpfungen die Production erleichterte, vereinigte er Erfindung, Zeichnung, Erfahrung, Urtheil und alle andern Eigenschaften, die man von einem göttlichen Genie erwarten kann und soll.*[1]) Viele seiner Werke sind verloren gegangen, zum Beispiel (nicht mit der Statue des *Reichthums* oder des *Ueberflusses* zu verwechseln, welche, man vergleiche Seite 98, bisher auf dem Mercato Vecchio auf einer Säule stand) eine *Dovizia* von Sandstein und der *Prophet Daniel*, den der Herausgeber von Raffaello Borghini's *Riposo* und nach ihm Giovanni Bottari irrthümlich in einer Marmorstatue des Doms zu erkennen geglaubt hat, während dieselbe vielmehr den *König Hiskias* darstellt; auch unter den Propheten und Prophetenköpfen am nördlichen Portal des Domes, der sogenannten *Porta della Mandorla*, hat man ihn nicht zu suchen, obgleich diese allerdings von Donatello und etwa gleichzeitig mit der ebengenannten *Verkündigung Mariä* sind (A. D. 1407). Aber wenn auch die Statue des *Reichthums* verloren gegangen ist, der concrete Reichthum seiner köstlichen Werke besteht noch und erfüllt nicht bloss Toscana, sondern auch Rom, Faenza, Venedig, Padua und viele andere Städte; und sie alle zusammen reden lauter als der *Prophet Daniel* von dem wackern Künstler, der soviel Meisterwerke schuf und seinen zahlreichen Schülern nicht bloss als solcher, sondern auch als liebenswürdiger Mensch unendlich theuer war. Sagen wir es kurz: die Nachwelt findet, er sollte nicht *Donatello*, sondern *Donatone*, der grosse Donato, heissen.

Luca della Robbia.

Während die Zeitgenossen Donatello's meist in dessen naturalistische Richtung hineingezogen wurden, ging der etwas jüngere, an der Grenzscheide des XIV. und des XV. Jahrhunderts geborene Luca della Robbia seine eignen Wege. Nach Baldinucci, dem Ergänzer des Vasari, erlernte er wie gewöhnlich die Goldschmiedekunst und arbeitete dann unter Lorenzo Ghiberti in Marmor und in Bronze, bis die Dombauhütte aufmerksam auf ihn wurde und ihn fünf Reliefs am Glockenthurme des Domes machen liess (Seite 104). Sie fielen so hübsch und anmuthig aus, dass ihm gleich darauf die Marmorreliefs am Sängerchor im Dome übertragen wurden, die wir auf Seite 143/44 besprochen und abgebildet haben. Als er sechsundvierzig Jahre alt war, bekam er auf, abermals im Dome unter der Orgel die Bronzethür der Neuen Sacristei, die von Michelozzo und Maso di Bartolommeo angefangen worden war, fertig zu stellen. Er theilte sie in zehn Felder, fünf auf jedem Flügel. Das oberste Feld links enthielt die *Madonna mit dem Kinde auf den Armen*, das oberste Feld rechts die *Auferstehung Christi*, dann folgten dort die *Vier Evangelisten*, hier die *Vier Kirchenväter*, die in verschiedenen Stellungen schreiben. In den vier Ecken beider Flügel je ein Kindskopf, ein Jünglingskopf, ein Mannskopf und ein Greisenkopf. Das Ganze ist, wie Vasari sagt, wunderbar nett und sauber, den alten Goldschmied verrathend, dabei einfach und edel; überhaupt wusste Luca bei aller Natürlichkeit, Lebensfülle und Mannigfaltigkeit seinen Gestalten doch einen Zug feierlicher Idealität und eigenthümlicher Zartheit aufzudrücken, er

[1]) Delle opere di costui restò così pieno il mondo, che ben si può affermare con verità nessun artefice aver mai lavorato più di lui .... Gli artefici debbono riconoscere la grandezza dell' arte più da costui che da qualunque altro che sia nato modernamente; avendo egli, oltre il facilitare le difficoltà dell' arte con la copia delle opere sue, congiunto insieme l'invenzione, il disegno, la pratica, il giudizio ed ogni altra parte che da un ingegno divino si possa o debba mai aspettare. Schluss der *Vita di Donato*.

entfernte sich nicht so weit wie Ghiberti und Donatello von dem älteren Stile. Stiche der ganzen Thür mitsamt ihrem architektonischen Schmucke und dem Terracottarelief in der Lünette darüber, sowie der zehn Felder einzeln in grösserem Massstab finden sich in dem Werke: *La Metropolitana Fiorentina illustrata* (Firenze 1820, Molini & C°, in 4°).

A. D. 1467 war die Thür fertig, Luca della Robbia zählte damals siebenundsechzig Jahre; die noch übrige Zeit seines Lebens widmete er ganz der eigenthümlichen Art Bildnerei, die ihn und seine Familie vorzugsweise berühmt gemacht hat: der Herstellung von Bildwerken aus gebranntem Thon oder Terracotta, die als architektonische Ornamente vielfach Anwendung fanden. Das war an sich nichts Neues, denn plastische Gegenstände aus gebranntem Thone gab es längst, Luca della Robbia aber verstand es, sie weiss oder farbig zu glasiren und ihnen dadurch eine jahrhundertelange Dauer und Festigkeit zu verleihen. Lange hatte er darüber nachgesonnen, wie er die Widerstandsfähigkeit seiner Arbeiten erhöhen könnte, dass sie vom Zahn der Zeit nicht angegriffen würden, er machte Versuche über Versuche, endlich hatte er's heraus. Er überzog sie mit einer Mischung, die sich nach Vasari aus Zinn, Bleiglätte, Spiessglanz und andern im Feuer aufgeschmolzenen Mineralien zusammensetzte, und erreichte damit in der That, dass seine Figuren noch heute so frisch erscheinen, als wären sie gestern gemacht worden, und ihre Farben, namentlich das prachtvolle Ultramarin, das ursprüngliche Feuer ungeschwächt bewahren. Luca's Erfindung blieb in der Familie *della Robbia* und vererbte sich vom Vater auf den Sohn, vom Onkel auf den Neffen, daher zinnglasirte Terrakotten vermöge einer gewöhnlichen Synekdoche geradezu *Robbien* genannt werden; indessen war sie kein exklusives Familiengeheimniss, denn schon bei Lebzeiten Luca's arbeitetete ein anderer florentiner Bildhauer nach derselben Methode in Terracotta: Agostino d'Antonio di Duccio oder Gucci, den Vasari für Luca's Bruder hält. Später verbreitete sie sich auch ausserhalb Toscana's. Nach einem Jahrhundert aber wurde die Technik wiederum vergessen, und heutzutage versteht man in Florenz nicht mehr Terracotten zu glasiren, wie viel Experimente man auch macht, vergleiche Seite 111.



Luca della Robbia.

Schon unter dem alten Luca bildete sothane Thonplastik eine schwunghafte Industrie, wenn sie gleich erst durch seinen Neffen Andrea recht in Aufnahme kam. Nicht bloss für die Kirchen von Florenz, für ganz Toscana, für Fiesole, für Arezzo, für Pistoia, für die Vallombrosa, ja, für Neapel und den König von Spanien gab es Altarwerke, Taufbrunnen, Friese, Reliefs und Rundfiguren in Terracotta zu schaffen. Aber trotz der massenhaften Arbeit verfiel Luca della Robbia nicht in's Handwerkmässige, er blieb immer der grosse Künstler, voll Anmuth und Zartgefühl. Die zahllosen *Madonnen* und *Engel*, die er formte, haben durchgängig etwas so Heiliges, so Keusches, ein solcher Hauch von Jungfräulichkeit ist darüber ausgegossen, dass man sie nur den reinen

Gestalten des Beato Angelico von Fiesole vergleichen kann. Luca della Robbia gehört durchaus der feinorganisirten, wunderbar begabten Menschenrasse an, die in der Luft von Florenz bis auf den heutigen Tag gedeiht.

Michelangelo Buonarroti.

Auf dem Berge Alverno oder Alvernia, dem *rauhen Felsen zwischen den Quellen des Tiber und des Arno*, wo der heilige Franciscus Seraphicus A. D. 1224, zwei Jahre vor seinem Tode, die Wundmale Christi empfing und, wie Dante (Paradiso XI, 107) sagt,

da Cristo prese l'ultimo sigillo,
che le sue membra du' anni portarno:

steht in einer Höhe von 1116 Meter das Franziskanerkloster *della Verna*, das jetzt aufgehoben ist. Die Kirche dieses Klosters enthält auch einige treffliche Basreliefs in Terracotta, darunter eine *Verkündigung Mariä* von unserem ebenverlassenen Luca della Robbia. Unweit des Klosters gegen Süden liegt das zerstörte Schloss Chiusi, wo in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ein gewisser Lodovico Buonarroti, aus dem alten, aber unvermögendem Geschlechte der Grafen von Canossa, die Stelle des Podestà von Chiusi und Caprese bekleidete. An letzterem Orte, an den Abhängen der Alpe di Catenaia, den 6. März des Jahres 1475 wurde Messer Lodovico Buonarroti ein Sohn geboren, den er nach dem Erzengel Michael *Michelangelo* taufen liess — der ausserordentliche Künstler, der diesen Namen trägt.

Nicht lange athmete das Kind die köstliche Luft des oberen Arnothales oder, wie es gewöhnlich genannt wird, des Casentino. Bereits nach einem Jahre, A. D. 1476, zogen die Eltern hinunter nach Florenz, der Knabe aber wurde auf dem Lande, in dem etwa 4 km entfernten Settignano vor Porta alla Croce, einer Amme übergeben. Die Amme war die Frau eines Steinmetzen, Settignano voll von Steinbrüchen und der Geburtsort des Bildhauers Desiderio da Settignano; daher pflegte Michelangelo später zu sagen, er habe die Liebe zur Bildhauerkunst mit der Muttermilch eingesogen. Und in der That nicht lange, so trat bei dem Knaben ein Drang zur bildenden Kunst hervor, dem der Vater, so ungern er ihn sah, nicht widerstehen wollte. Der Junge sollte die Malerei erlernen. Zuerst musste ihm der junge Francesco Granacci die Anfangsgründe beibringen; dann ward er zu dem besten Maler gethan, den es damals in Florenz gab, zu Domenico Ghirlandaio. Damals, A. D. 1489, ward Lorenzo de' Medici il Magnifico, wie wir Seite 138 erzählt haben, durch einen Zufall auf sein Talent zur Bildhauerkunst aufmerksam, was zur Folge hatte, dass der Magnifico den intelligenten Knaben zu sich ins Haus nahm und ihn durch den alten erfahrenen Bertoldo, einen Schüler Donatello's, unterweisen liess. Nach Lorenzo's Tode, A. D. 1492, nahm ihn der Prior von Santo Spirito in seinem Kloster gastlich auf, und nicht nur das, er gewährte ihm auch Gelegenheit Anatomie zu treiben und liess ihm Kadaver bringen, die er zergliedern konnte, ein nach damaligen Begriffen unerhörtes Zugeständniss, namentlich von Seiten eines Priesters. Aber so bildete sich allmählich der grosse, sichere, den Menschenleib und den Marmor souverän bemeisternde Bildhauer heraus, der er gewesen ist, und notabene eher als Maler und Baumeister gewesen ist. Alle sicheren Jugendwerke Michelangelo's gehören dem plastischen Kreise an, und erst durch die Plastik hindurch gelangte er so zu sagen zur Malerei, als er sich nothgedrungen darin versuchen musste. Er pflegte, nach dem Zeugniss des Vasari, die Figuren zu seinen Cartons in Thon oder Wachs zu modelliren und sich dieser Modelle zum Studium der Beleuchtung, insbesondere zu den Verkürzungen zu bedienen, in denen er, wie überhaupt in der Zeichnung, den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht hat. Der Zeichnung galt auch vornehmlich die Bewunderung der Zeitgenossen, nicht den Farben, der Künstler selbst betrachtete eben das Colorit bei seinem vorherrschend plastischen Sinn als einen

untergeordneten Theil der Kunst. Jeder Maler strebt am Ende durch perspektivische Verkürzung, durch Licht und Schatten die Wirkung der Skulptur zu erreichen; denn ein Gemälde ist doch überall darauf berechnet, dass es nicht wie ein Gemälde, sondern wie ein körperliches Gebilde aussehn soll. Alle bezwecken sie mit ihren Bildern dieselbe Täuschung, die der Bildhauer mit seinen körperlichen Statuen bezweckt. Es gelingt ihnen nur nicht so gut, weil sie sich besagten



Michelangelo.

Zweckes nicht so klar wie Michelangelo bewusst und weil sie nicht gleich ihm gewöhnt sind, beim Malen die Skulptur, diese *Leuchte der Malerei*, zur Hand zu nehmen.

Wenn demnach auch Michelangelo im Laufe seines langen, zwischen Florenz und Rom getheilten Lebens nicht bloss den *Moses* und den *Lorenzo* und die übrigen Monumente in der Sakristei von San Lorenzo, sondern auch, vielleicht die sicherste Basis seines Ruhmes, die Freskomalereien an der Decke und das *Jüngste Gericht* an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle; ja, wenn der

Architekt Michelangelo eine Reihe der herrlichsten Bauten und die römische Peterskirche selbst hervorgebracht hat, den Kriegsbaumeister nicht zu vergessen, dessen Befestigungen von San Miniato der geniale französische Ingenieur Vauban so meisterhaft fand, dass er für sein Spezialstudium den Plan aufnehmen und Modelle entwerfen liess; wenn auf seinem Denkmal in Santa Croce drei Schwestern, die *Skulptur*, die *Malerei* und die *Architektur* klagend beisammenstehn, zu denen sich sogar noch die *Poesie* gesellen könnte: so wird uns doch niemand schelten, wenn wir ihn, der hier nach dem Porträt in der Sammlung der Uffizien, vielleicht etwas zu ritterlich und zwar ebenfalls mit den Attributen aller Künste, dargestellt ist, unter den *grossen Florentinern* der Kategorie der Bildhauer einreihen, um so weniger, als der Stadt Florenz, abgesehen von dem verlorenen Carton zu den sogenannten *Grimpeurs* in Palazzo Vecchio, verhältnissmässig geringfügige Andenken an den Maler und den Baumeister zu theil geworden sind.

Man mag sich aber überhaupt verwundern, den Michelangelo unter den Florentinern anzutreffen; seine gewaltige, aber einsame Persönlichkeit, seine fast finstere Grösse, sein Hang zum Ausserordentlichen und Kolossalen — das sind Eigenschaften, die mehr zu der ewigen Stadt als zu der schönen, heiteren, lachenden Firenze zu passen scheinen. *Jo me n' vo per vie men calpestate e sole.* Michelangelo war sein Leben lang ohne Frauenliebe, und, verschlossen und ungesellig, kannte er auch die eigentliche hingebende Freundschaft nicht. Als er sechzig Jahre alt war, lernte er die schöne und edle Matrone Vittoria Colonna kennen, aber auch durch die an sie gerichteten Gedichte zieht sich ein Zug trüben Schmerzes und schwermüthiger Entsagung. Sie soll *die Rosse nicht mehr antreiben, die längst abgeschirrt sind.* In Michelangelo's Wesen ist nichts Glückliches; da ist eine ungebändigte Gewalt, die sich nie genug thut, und eine wilde Leidenschaft, die nie befriedigt werden kann. Einem schöpferischen Titan scheint sich unter Erdbeben und Donnerrollen ein Geschlecht von Uebermenschen zu entringen, das erhaben und unglücklich ist wie er. Vor ihnen giebt es kein ruhiges Geniessen — sie reissen uns unwiderstehlich in ihr leidenschaftliches Leben hinein und machen uns, wir mögen wollen oder nicht, zu Genossen ihrer tragischen Geschicke. Eine gewisse Aehnlichkeit mit Michelangelo hat später als Mensch und als Künstler, nur in einer anderen Sphäre, Beethoven gehabt.

Benvenuto Cellini.

Es war in der Nacht nach Allerheiligen um vier und ein halb Uhr im Jahre Fünfzehnhundert, dass in Florenz auf Via Chiara eine Hebamme mit einem neugeborenen Kinde zu dem Baumeister Giovanni Cellini ging und sagte: *ich bringe Euch ein schönes Geschenk, das Ihr nicht erwartet.* Der Vater legte die Tücher auseinander und sah einen Sohn, den er allerdings nicht erwartete, denn alle im Hause hatten geglaubt, es würde ein Mädchen werden, ja schon den Namen für dasselbe in Bereitschaft: *Reparata.* Giovanni Cellini schlug die Hände zusammen, hob die Augen auf gen Himmel und rief: *Herr, ich danke Dir von ganzem Herzen! Dieser ist mir sehr lieb, er sei willkommen! Sia il benvenuto!* — Die Anwesenden fragten, wie das Kind heissen solle? Der Vater aber wiederholte immer: *Benvenuto! Benvenuto!* — Daher ward dann das Knäblein *Benvenuto* getauft, wie der Künstler in seiner Lebensbeschreibung selbst erzählt.

Benvenuto Cellini, eine mit einer auffallenden Geschicklichkeit in allem Mechanischen ausgestattete Natur, war vor allem Meister in der Goldschmiedekunst, er verfertigte jenes wundersame goldene *Salzfass*, das in seinem Leben eine so grosse Rolle spielte und das, viel gewandert und schier verschollen, sich, nachdem es A. D. 1815 wiedererkannt worden ist, gegenwärtig in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befindet. Auf einem runden Untersatz machte Benvenuto zwei Figuren, das *Meer* und die *Erde*, die mit verschränkten Füssen gegeneinander sassen, wie man die Arme des Meeres in die Erde hineingreifen sieht. Das Meer, als Mann mit dem Dreizack

in der rechten Hand gebildet, trug ein Schiff, das eigentliche Salzfass; die *Erde*, ein schönes, anmuthiges Weib, lehnte sich mit der einen Hand auf einen Tempel, der den Pfeffer enthalten sollte, in der andern Hand hatte sie das Horn des Ueberflusses. Auf derselben Seite waren die schönsten Landthiere, unter dem *Meere* Fische und Muscheln dargestellt; das ganze Werk war voller Allegorie, aber alles ist noch heute bewundernswerth, die Kunst des Treibens aus dem Runden ganz ausserordentlich und das Email durch Feuer und Leuchtkraft ausgezeichnet. Ursprünglich in Rom von dem Kardinal von Ferrara bestellt, ward das Salzfass in Paris für den König von Frankreich Franz I. aus tausend alten gewichtigen Goldgulden wirklich hergestellt. Benvenuto Cellini war zugleich Bildhauer und Erzgiesser: als solcher hat er die Statue des *Perseus* ausgeführt, welche die Loggia de' Lanzi ziert, ja, er würde sicherlich auch dem Brunnen auf der Piazza della Signoria den *Neptun* gegeben haben, wenn nicht die Herzogin gewesen wäre. Benvenuto Cellini war ferner auch Medailleur, der in Rom und in Florenz treffliche Stempel zu Münzen und Medaillen geliefert hat. Benvenuto Cellini war auch wie Michelangelo vorübergehend Ingenieur, denn als der Herzog mit Siena Krieg anfing, hatte er zwei Thore von Florenz zu befestigen. Benvenuto Cellini war auch Musiker, der als Knabe seinem Vater zuliebe die Flöte lernen musste und vor Papst Clemens VII. blies. Er war endlich auch ein determinirter Abenteurer, der, auf sich selbst gestellt, zuversichtlich durch die Welt ging, bereit für seine Person mit Degen und Dolch, mit der Büchse, ja, mit der Kanone einzustehn — der, durch den geringsten Anlass zu heftigem Verdruss, zu unbezwinglicher Wuth gereizt, Stadt um Stadt, Hof um Hof verliess und, wenn er sich nicht augenblicklich rächen konnte, in eine Art von Fieber verfiel, das nur durch das Blut des Feindes geheilt werden konnte — der mit Mädchen und mit Knaben so viel Romane aufführte, wie Gian Giacomo Casanova, wenn gleich seine Beziehungen zum Geschlechte viel gesündere waren als die des Venezianers — der aber wie derselbe Casanova aus den Bleikammern in Venedig, aus dem Gefängniss in der römischen Engelsburg entfloh und diese seine Flucht und sein ganzes Leben anziehend beschrieb. Durch seine Selbstbiographie, auf die Goethe durch seine treffliche Uebersetzung die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte, hat sich Benvenuto Cellini ein ebenso dauerhaftes Denkmal gesetzt als durch sein goldenes Salzfass. Geschrieben wie das florentiner Volk spricht: *nel puro e pretto parlare della plebe fiorentina*; in heiterer Unbefangenheit die Tugenden und Schwächen des Autors, seine Noblesse, seinen Muth, seinen guten Humor, seine Empfindlichkeit, seinen Aberglauben, seine Launenhaftigkeit, seine Dosis Narrheit schildernd, aber alles in allem einen ausgemachten Helden schildernd — verblüfft die *Vita di Benvenuto Cellini* den Leser durch ihre grossartige Naivetät, durch die sorglose Aufrichtigkeit,


Benvenuto Cellini.

mit der sich eine talentvolle, ungelehrte, und doch hochgebildete, toscanische Menschennatur selbst darlegt; während sie sich zugleich als das Memoirenwerk eines Mannes, der mit Päpsten, Kaisern, Königen und Fürsten und deren Frauen und Favoritinnen, sowie mit den zeitgenössischen Künstlern in die vielfachste Berührung gekommen ist, ausserordentlich interessant und lehrreich liest. Die Biographie wäre an sich interessant, wenn Benvenuto Cellini auch nichts als ein wohlhabender Mann und ein blosser Hochstapler wie Casanova gewesen wäre. Da nun aber zu dem ausserordentlichen Menschen noch der Künstler und der vornehme Handwerker hinzukommt, der sich, von einer Halbkunst ausgehend, dem Höchsten der Kunst nähert, so gewinnt sein Buch eine weit über die gewöhnlicher Memoiren hinausreichende Bedeutung.

Freilich, es ist nicht zu leugnen: das Interesse, das uns der Mensch Benvenuto Cellini einflösst, dürfte das, welches wir am Künstler nehmen, überwiegen; jenes hat seinerzeit Goethe bewogen, die *Vita* zu übersetzen. Und wie der Schriftsteller immer dazu neigt, seinen Gegenstand zu überschätzen, wie er in ihm, in welchen er sich so vertieft hat, Eigenschaften entdeckt und sieht, die ein Anderer mit einem objectiveren Massstab nicht bemerkt: so will auch Goethe seinen Benvenuto nicht bloss als Repräsentanten seines Jahrhunderts, sondern als Repräsentanten sämtlicher Menschheit gelten lassen. *Solche Naturen*, sagt er in seiner Charakteristik Cellini's, im Anhang zur Lebensbeschreibung, *können als geistige Flügelmänner angesehen werden, die uns mit heftigen Äusserungen dasjenige andeuten, was durchaus, obgleich oft nur mit schwachen, unkenntlichen Zügen, in jeden menschlichen Busen eingeschrieben ist.*

Dritte Kategorie.

Die Dichter.

Dante Alighieri.

Julian Klaczko, der bekannte Publicist, hat ein Buch, betitelt *Causeries florentines*, geschrieben und darin den hohen Ruhm der *Divina Commedia* für ein Werk von Dummköpfen erklärt, die durch die überschwengliche Absurdität des Grundgedankens düpirt worden seien. Er hat dieses paradoxe Urtheil von dem Philosophen Schopenhauer; man sieht, dass nicht bloss Homer seinen Zoilus gefunden hat. Was aber die erwähnte so überschwenglich absurde Grundidee anbetrifft, so ist es bass zu verwundern, dass man sie so genau kennt, da doch in den sechs Jahrhunderten, die das Gedicht alt ist, es die verschiedensten Geister auf die verschiedenste Weise gedeutet haben. Früher herrschte im allgemeinen eine moraltheologische Deutung vor, wonach die *Divina Commedia* die Epopöe der menschlichen Erlösung war — die poetische Darstellung des Wegs, den der sündige Mensch gehen muss, um von der sinnlichen Liebe zur himmlischen, von weltlichen Bestrebungen zum betrachtenden Leben und zur inneren Seligkeit zu gelangen: in diesem Sinne legt noch Friedrich Christoph Schlosser, der Geschichtschreiber, das Gedicht aus (*Studien über Dante*, Leipzig und Heidelberg 1855). Sonst hat sich in unserem Jahrhundert, besonders seit dem Minister Giovanni Marchetti und dem anfänglich scharf angegriffenen, in London verstorbenen Revolutionsdichter Gabriele Rossetti, die Auffassung der *Commedia* als einer Dichtung von wesentlich politischem Charakter Geltung verschafft; in Italien ist sie gegenwärtig die herrschende. Man betrachtet das Werk als ein grossartiges Strafgedicht, als eine an die persönlichen Schicksale des Dichters anknüpfende politische Satire auf die Verworfenheit seines Zeitalters, auf die durch die Päpste in Schmach und Schande gestürzte Menschheit, die nur durch die volle Entfaltung der kaiserlichen Herrschermacht reorganisirt werden könne. Auch die allegorischen *Raubthiere* der Einleitung zur *Hölle* werden als bestimmte historische Gestalten gedeutet: der gefleckte Panther *(la lonza)*, den man früher als *Sinnenlust* bezeichnete, als *Florenz* mit seinen Parteien der

Schwarzen und der Weissen; der Löwe, der ein Symbol des *Ehrgeizes* sein sollte, als das *französische Königshaus*, speciell als *Karl von Valois;* die gefrässige Wölfin, angeblich die *Habsucht*, als die *römische Kurie* oder als die *weltliche Macht der Päpste*, speciell als *Bonifacius VIII.* Virgil, Dante's Führer, der im moralischen Sinne die *menschliche Wissenschaft* darstellt, ist im politischen der *Sänger der Monarchie* und der *kaiserlichen Autorität*, der Jagdhund *(il veltro)*,



Dante Alighieri.

den er ankündigt und der der Wölfin den Garaus machen soll, der *Kaiser* selbst oder wenigstens ein tapferer *Ghibelline;* während *Beatrice* wohl nur im moralischen Sinne genommen werden kann und die Repräsentantin der *Theologie* oder der *göttlichen Weisheit* ist. Dante selbst erscheint im moralischen Sinne als eine Figur des ungeschulten, noch nicht geläuterten *Menschen im allgemeinen.* Alle diese Allegorien sind höchst interessant und bemerkenswerth, da sich aber zum mindesten zwei grundverschiedene Deutungen gegenüberstehen, so müsste man doch, um über die überschwengliche Absurdität der Grundidee zu reden, erst eine davon als die zutreffende

55

erweisen, was nicht so leicht gethan ist. Noch mehr: nur die moral-theologische Erklärungsart, die doch gerade abgethan ist, bringt überhaupt eine Grundidee, eben die obenerwähnte der Erlösung, zuwege, während die Allegorien, falls sie einen politischen Sinn haben, zwar ein schätzbares Licht auf den Standpunkt des Dichters werfen, wie sie denn auch alle gleich im ersten Gesang, sozusagen in der Einleitung vorkommen, aber mit dem Gedichte selbst nur in einem accidentellen Zusammenhange stehen; denn niemand wird doch etwa behaupten, dass Dante die drei jenseitigen Reiche durchwandere, um die Sache des Kaisers zu verherrlichen. Wie Dante bei jeder Gelegenheit die bürgerlichen und sittlichen Verhältnisse Italiens berührt und die Ausartung von Staat und Kirche mit edlem Zorne schildert, wodurch sein Gedicht zu einem grossartigen Zeitgemälde wird: so thut er es auch am Eingange, ohne dass damit jene Zeitfragen sein eigentliches Thema abgäben. Nun ist es ja möglich, dass die *Divina Commedia* eine sogenannte „Grundidee" gar nicht hat und dass sie eben einfach eine visionäre Reise durch die Hölle, das Fegefeuer und den Himmel beschreiben will; dass der Grundgedanke kein anderer als die Fabel der Komödie ist. Ueberschwenglich absurd aber würde es mich fürwahr dünken, eine Grundidee überschwenglich absurd zu finden, die Dante gar nicht in den Sinn gekommen ist und die nur in den Köpfen seiner fleissigen Erklärer existirt.

Auch über Dante's Liebe zu Beatrice ist unter den Kommentatoren endloser Streit gewesen; auch hier hat man alles in Symbole und Allegorien aufzulösen versucht, um so mehr als feststeht, dass Dante zwei Jahre nach ihrem frühen Tode, der für ihn ein so niederschmetternder Schlag gewesen sein soll, Donna Gemma aus dem vornehmen Geschlechte der Donati heirathete und mit ihr mehrere Kinder zeugte. Wenn vorhin die Beatrice der *Divina Commedia* als die Personification der Theologie aufgefasst ward, so kam doch damit ihre Existenz als solcher nicht in Frage, Dante hatte der verstorbenen Geliebten, die er wie seine himmlische Patronin und wie eine Art von christlicher Muse verehrte, gleichsam in seinem Gedichte nur die gebührende Rolle übertragen. Nun aber soll die ganze Beatrice eine Metapher, eine rhetorische Allegorie der Philosophie oder der kaiserlichen Oberhoheit, und von einem wirklichen Mädchen, das Dante in seinem neunten Lebensjahre bei einem Maifest kennen gelernt hätte, gar nicht die Rede sein. Vieles muss uns allerdings nach unseren Begriffen an dieser Liebe in Erstaunen setzen; sie ist ein wenig allzu spiritualistisch und platonisch. Nicht bloss Dante heirathete eine Andere, auch Beatrice vermählte sich mit einem florentinischen Edelmann, Simone dei Bardi, ohne dass Dante im geringsten eifersüchtig geworden wäre; der Dichter hatte nie die geringste Anstalt gemacht, sie selber zu besitzen, er sah sie kaum, er brauchte sozusagen nur einen Gegenstand, den er lieben und für den er sich begeistern durfte. Man mag an den ritterlichen Frauendienst denken, nach welchem Ehe und Minne neben einander bestehen konnten, ohne sich gegenseitig zu beirren; oder an die schwärmerischen Jünglinge des vorigen Jahrhunderts, die sich in Gestalten verliebten, welche sie überhaupt noch nie gesehen hatten. Unter den italienischen Dichtern bietet ja Petrarca ein recht analoges Beispiel entsagender und idealer Liebe dar, man darf aber nicht vergessen, dass Boccaccio seiner Zeit Petrarca's Laura ebenfalls für eine blosse Abstraction gehalten hat. Und doch dürfte das Verhältniss Petrarca's zu Laura psychologisch noch leichter zu erklären sein, als das Dante's zu Beatrice.

Wie wenn der göttliche Dante selbst eine Abstraction und ein volksthümlicher Mythus gewesen wäre? — Ein schönes Pendant zu dem Homer, der der Sage angehört, zu den griechischen und lateinischen Classikern, die im Mittelalter von den Mönchen geschrieben worden sind, und zu den Shakespeare'schen Dramen, die Lord Francis Bacon verfasst hat. Aber hört, wie dieser Mythus ausgesehn hat und wie ihn Boccaccio beschreibt. Ein Mann von mittlerer Grösse, im Alter etwas gekrümmt, doch würdig und stets in vornehmer Kleidung einhergehend, sein Gesicht lang, mit

einer Habichtsnase und grossen, ausdrucksvollen Augen; die Kinnbacken stark und die Unterlippe etwas aufgeworfen, Bart und Haupthaar schwarz, dicht und kraus, der Ausdruck des Gesichts schwermüthig und tiefsinnig, die Farbe desselben bräunlich. So hat ihn Raffael zweimal, in seiner *Disputa* und im *Parnass*, gemalt, vergleiche *Rom in Wort und Bild* II, Seite 339 und 340; so malte den jugendlichen, etwa dreissigjährigen Dichter, der mit zwei Fingern der rechten Hand den Zweig eines Granatbaums hält, sein Freund Giotto in der *Cappella del Podestà* im Bargello, vergleiche Seite 120 und 138; so malte ihn Domenico di Michelino im linken Seitenschiffe des Doms, vergleiche Seite 11; so zeigen ihn Medaillen, Wachsmasken und Statuen. In den Bildnissen erscheint Dante regelmässig ohne Bart; seine feinen und edlen Züge, die in der Jugend einigermassen an die Physiognomie Raffaels erinnern, gewinnen dadurch in späteren Jahren trotz der unverkennbaren Energie etwas Altweibermässiges. Beiläufig, der Name *Dante* ist eine Abkürzung von *Durante* und in Florenz heute noch üblich.

Es kann hier, an einer beschränkten Stelle eines Buches über Florenz, nicht unsere Aufgabe sein, die zahllosen Lebensbeschreibungen, Erläuterungen, Uebersetzungen, Ausgaben des Dante um eine neue zu vermehren und zu der umfangreichen *Bibliographia Dantea*, die eine eigne Wissenschaft, die *Dantologie*, constituirt, nur ein Körnchen hinzuzuthun. Nach dem eigenen Geständniss der Italiener ist keine Nation Europa's, die italienische selbst nicht, vermöge ihrer ganzen Anlage so fähig den Dante zu verstehn, wie die deutsche Nation; und vielleicht ist keine weniger dazu gemacht als die französische Nation, wie die geringschätzigen, leider selbst völlig werthlosen Urtheile des Jesuiten Rapin, Voltaire's und Lamartine's beweisen. Der italienische Jesuit Saverio Bettinelli, der in zehn *Lettere Virgiliane* die übergrosse Bewunderung und die unverständige Nachahmung Dante's geisselte, ward, als er Voltaire auf einer Reise besuchte, von demselben mit offenen Armen empfangen; Voltaire lobte seinen Muth, sich von der *albernen Anbetung eines Monstrums* loszusagen. In Deutschland gab die sechshundertjährige Wiederkehr des Geburtstags Dante's im Mai 1865 Anlass zur Gründung einer eignen Dante-Gesellschaft, die sich in Dresden unter der Aegide des Königs Johann von Sachsen constituirte — es ist bekannt, dass dieser ausgezeichnete Fürst einer der ersten Kenner des Dante gewesen ist und unter dem griechischen Namen *Philalethes*, d. i. *Freund der Wahrheit*, eine gute und getreue Uebersetzung der *Divina Commedia* in reimlosen Jamben mit kritischen und historischen Erläuterungen herausgegeben hat (Dresden 1839—40, drei Bände; 2. Auflage 1865—66, sowie drei unveränderte Abdrücke 1868, 1871 und 1877).

Giovanni Boccaccio.

Die Florentiner, die ihren grossen Mitbürger Dante verfolgt und verbannt hatten, errichteten, sein Andenken zu versöhnen, fünf Jahrzehnte nach dem Tode des Dichters einen öffentlichen Lehrstuhl für die Erklärung seines Gedichtes. Auf diesen Lehrstuhl wurde A. D. 1373, als *Spositore della Divina Commedia*, der Schriftsteller Giovanni Boccaccio berufen, der seit A. D. 1349 seinen festen Wohnsitz in Florenz hatte und von dem man wusste, dass er den Werken Dante's ein gründliches Studium widmete. Er hatte unter dem Titel *Origine*, *vita e costumi di Dante Alighieri* die erste Biographie und unter dem Titel *Commento sopra la Commedia di Dante* den ersten Commentar Dante's geschrieben, wenn der letztere gleich nur bis zum Anfang des 17. Gesanges der *Hölle* reicht. Boccaccio begann seine Vorlesungen im October 1373, musste aber seine Stelle einer Magenkrankheit wegen bereits nach einem Jahre aufgeben, worauf er sich in sein Vaterhaus zu Certaldo zurückzog. Hier starb er nach einem zweiten Jahre (21. December 1375).

Certaldo ist ein Flecken in der Val d' Elsa, an der Eisenbahn nach Siena, 56 km von Florenz. Hier hatte die Familie Boccaccio ein kleines Grundstück, das man heute noch von der

Bahn aus sehen kann; desshalb pflegte auch der Dichter seinem Namen *da Certaldo* hinzuzufügen. Ob er indessen in Certaldo geboren wurde, ist zweifelhaft, denn er war ein Kind der Liebe und kam entweder in Florenz oder in Paris, wohin seinen Vater, den Kaufmann Boccaccio di Chellino, Geschäfte gerufen hatten, auf die Welt.

Auf Boccaccio's Betrieb haben die Florentiner auch einen Lehrstuhl für griechische Sprache und Literatur errichtet, auf welchen der Grieche Leontius Pilatus, Boccaccio's Gast und Lehrer, berufen wurde, zunächst um öffentliche Vorlesungen über den Homer zu halten; für Boccaccio's eigenes Decamerone jedoch ist gewiss niemals ein Lehrstuhl errichtet worden, da man es von jeher für eine zwar amüsante, aber verderbliche Lektüre gehalten hat. Und doch gehört das *Decamerone* der Weltliteratur an, wie die *Divina Commedia;* schon die Einkleidung, die an die von *Tausend und eine Nacht* erinnert, hat etwas ungemein Anziehendes. Zehn junge Leute beiderlei Geschlechts, sieben Mädchen und drei Jünglinge, treffen zur Zeit der Pest[1]), im Sommer



Giovanni Boccaccio. Francesco Petrarca.

des Jahres 1348, in der Kirche Santa Maria Novella zusammen und beschliessen, die Stadt gemeinsam zu verlassen und aufs Land zu gehn. Sie begeben sich vor die Porta San Gallo, kehren für kurze Zeit in einer dortigen Villa ein und wandern dann am linken Ufer des Mugnone aufwärts nach Fiesole zu, bis sie zur Villa Palmieri kommen, wo sie bleiben. Jeden Tag erzählen sie sich der Reihe nach eine Geschichte, und da sie im ganzen zehn Tage, auf griechisch *δέκα ἡμέρας*, zusammenbleiben, so kommen hundert Novellen heraus, die nun Boccaccio eine nach der andern zu Papier bringt und nach den zehn Tagen *Decamerone* oder *Decameron* benennt. So nannte schon der spätlateinische Dichter Dracontius ein Epos, welches die *sechs Tage* der Schöpfung behandelte, *Hexaëmeron*, während nach Boccaccio und in Nachahmung seiner Margarete von Valois ein *Heptaméron des nouvelles* und Wieland ein *Hexameron von Rosenhayn* herausgab. Nicht alle hundert Novellen sind Boccaccio's Eigenthum, viele hat er nachweislich aus älteren Sammlungen von Novellen und Fabliaux entnommen, die oft wiederum dem Apulejus, dem Ovid, dem Petronius und orientalischen Quellen entlehnt waren, wie umgekehrt die Novellen des Decamerone wieder in die moderne Literatur übergingen, so die *Geschichte von den Drei Ringen* in

[1]) Die Beschreibung dieser Pest ist berühmt und ein Seitenstück zu der Schilderung der Pest von Athen, die Thucydides gegeben hat.

Lessing's *Nathan den Weisen (Melchisedec giudeo con una novella di tre anella cessa un gran pericolo).* Auch finden nur Ignoranten die Prosa unübertrefflich: die Sprache ist allerdings von tadelloser Reinheit, der Stil aber nichts weniger als einfach und natürlich — überall Künsteleien und Wendungen, die gegen den Geist der italienischen Zunge sind. Boccaccio wollte es den Griechen und Römern nachmachen und seinen Sätzen nach Schülerart eine Rundung und Harmonie geben, die sich mit der logischen Ordnung nicht vertrug: so kamen die schwerfälligen Perioden, die müssigen Zwischensätze, die verschlungenen Constructionen, die verkehrten Wortstellungen heraus. Das wäre ja auch zu verwundern, wenn die italienische Prosa gleich in der ersten Periode der italienischen Literatur vollkommen gewesen und dem *Vater der italienischen Prosa* wie eine gewappnete Pallas aus dem Haupte gesprungen wäre. Nein, trotz des noch in den Kinderschuhen steckenden Stils gefiel das Decamerone, welches das erste Prosawerk dieses Genres war, durch eine gewisse Anmuth und Festlichkeit des Vortrags, durch den symmetrischen Aufbau des Ganzen, durch den patriotischen Hintergrund, durch den reizvollen Wechsel von Scherz und Ernst, die Mannigfaltigkeit des Inhalts, die Buntheit der Situationen, den Reichthum an Charakteren und, verhehlen wir es uns nur nicht, auch durch seine Schlüpfrigkeit. Es wurde eine Lieblingslektüre der Italiener aller Zeiten und infolgedessen die Novelle selbst eine Lieblingsdichtung dieses Volkes, das damit seiner Zeit Shakespeare den Stoff zu mehreren seiner berühmtesten Dramen geliefert hat und dessen Söhne und Töchter noch heute gern in den immergrünen Laubhallen ihrer Villen zusammenkommen, *Neuigkeiten* unterhaltender Art rasch und lebendig, mit einer anmuthigen Leichtigkeit erzählen und die Gesellschaft dermassen lachen machen, dass allen die Kinnbacken weh thun *(la novella diè tanto che ridere a tutta la compagnia, che niun v'era, a cui non dolessero le mascelle).*

Francesco Petrarca.

Boccaccio stand zu den hervorragendsten Geistern des damaligen Italien in mehr oder weniger genauen Beziehungen; keine derselben aber wurde für ihn wichtiger als die zu dem neun Jahre älteren Petrarca, den er wahrscheinlich in Neapel am Hof König Roberts I. kennen gelernt hatte und mit dem er um das Jahr 1350, als Laura schon zwei Jahre todt war, in Briefwechsel trat. Petrarca's Vater, ein florentiner Notar, war (vergleiche Seite 12) A. D. 1302 zugleich mit Dante verbannt worden und auch der Sohn, der während der Verbannung zu Arezzo geboren wurde, lebte im Ausland. Im März A. D. 1351 beschloss nun die florentiner Regierung, den Dichter zur Rückkehr in die Vaterstadt einzuladen, an die florentiner Universität zu berufen und ihm sein konfiscirtes väterliches Vermögen wiederzuerstatten; und das bezügliche Schreiben durfte ihm Boccaccio, den die Regierung häufig zu wichtigen Missionen brauchte, persönlich nach Padua überbringen. Damals entwickelte sich eine vertraute Freundschaft zwischen beiden Männern. Acht Jahre darauf, A. D. 1359, suchte Boccaccio den Petrarca abermals und zwar in Mailand auf, und bei dieser Gelegenheit scheint letzterer dem leichtfertigen Freunde ein wenig ins Herz geredet und über sein loses Leben Vorstellungen gemacht zu haben, anscheinend mit so viel Erfolg, dass derselbe A. D. 1362 wirklich allen weltlichen Dingen entsagen und die Bücher, die er erst nach des grossen Humanisten Beispiel gesammelt hatte, an Petrarca verkaufen wollte, daher nun Petrarca wiederum mahnen musste, nicht das Kind mit dem Bade auszuschütten. Später (A. D. 1367) scheint Petrarca den Freund auch materiell unterstützt zu haben, und rührend ist es, wie er ihm noch auf seinem Todtenbett im Testamente die Summe von 50 Goldgulden vermacht, damit er sich für seine nächtlichen Studien im Winter einen Pelz anschaffen könne *(una pelliccia d' inverno per ripararsi dal freddo ne' suoi studii notturni).* Boccaccio überlebte indessen seinen edlen Freund nur um ein Jahr.

Man sieht, dass Petrarca, der dritte im ersten Triumvirat der italienischen Literatur, nicht bloss in der Liebe, sondern auch in der Freundschaft stark war, und dass man seinem Porträt

(das nach einem Fresco im bischöflichen Palast zu Padua, ursprünglich in dem Hause des Petrarca zu Padua, angefertigt ist) nicht bloss das der Laura, sondern auch das Boccaccio's gesellen kann. Freilich ist man gewohnt, in Francesco Petrarca nur den *Cantore di Laura* zu bewundern, indem er der erotischen Poesie für Jahrhunderte Sprache, Ton und Farbe gegeben hat; und über dem Lyriker auch den Gelehrten, den Vorkämpfer und Träger des Humanismus zu vergessen. Und was den Petrarca unsterblich gemacht hat, sind am Ende auch die *Sonetti e Canzoni in Vita di Madonna Laura* und die *Sonetti e Canzoni in Morte di Madonna Laura*; es ist diese hohe, seltene und selten verstandene Liebe selbst, die untergeordnete Naturen am liebsten gar nicht gelten lassen wollen. Man weiss nicht, soll man sie als unglücklich und mit Goethe als einen *ewigen Charfreitag* bezeichnen oder nicht; ein Omen scheint es gewesen zu sein, dass er die Geliebte an einem Charfreitag zum erstenmal erblickte. Als er in Italien A. D. 1348 die Nachricht von ihrem Tode empfangen hatte, schrieb er auf einen Virgil, der sich gegenwärtig in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindet: *Es war in meinen ersten Jugendtagen, als am 6. April, morgens, im Jahre 1327, die tugendreiche und in meinen Liedern gefeierte Laura zum erstenmal in der Kirche S. Chiara zu Avignon meine Blicke beseligte; und in derselben Stadt, am 6. desselben Monats April, zur selben Morgenstunde, im Jahre 1348 verbarg sich dieser helle Stern vor unsern Augen, während ich in Verona war, unbekannt, ich Armer, mit meinem Elend. Ihre reinen und schönen Ueberreste wurden am Abend desselben Tages in der Kirche der Franciskaner beigesetzt. Um das schmerzliche Andenken daran zu erhalten, habe ich mir das bittere Vergnügen gemacht, es besonders in diesem Buche anzumerken, weil ich dasselbe am häufigsten vor Augen habe, dass mich kein Ding in der Welt mehr anziehen und dass ich, nachdem dieses grosse Band an's Leben zerrissen ist, durch eifriges Nachdenken und durch richtige Würdigung unserer vorübergehenden Existenz inne werden möge, wie es auch für mich hohe Zeit ist, dieses irdische Babel zu verlassen, was mir hoffentlich mit Hilfe von starkem und männlichem Muthe nicht schwer werden wird.*[1]) Gewiss, es ist eine traurige Liebe, dieses Seufzen und Klagen um die Lebende und um die Todte, während ihr angeblicher Mann, Hugues de Sade, elf Kinder mit ihr zeugte und als sie todt war, ohne das Ende der Trauerzeit abzuwarten, eine andere Frau heirathete. Uebrigens hatte Petrarca selbst bei aller seiner Leidenschaft für Laura zwei natürliche Kinder von einer andern Frau. Wie Dante. Und doch, wer möchte leugnen, dass für den Petrarca diese Liebe gleichfalls der Weg war, der ihn zum Himmel führte; dass den Petrarca seine Laura mit sanfter Gewalt zum Ewigen emporzog; dass die Dame vom Charfreitag ihren begeisterten Verehrer durch ihren eignen Tod erlöst hat? — Zwanzig Jahre nach dem Tode Laura's, als Petrarca selbst schon mit einem Fuss im Grabe steht und er seine Gedanken mit mehr Ruhe auf die Verklärte richten kann, da schildert er sie noch einmal, wie sie bei Lebzeiten gegen ihn gewesen ist; und er lässt sie sagen, wie sie mit ihrer milden Strenge nichts anderes bezweckt habe, als ihn und sich selbst zu retten.

Lodovico Ariosto.

Die Bemühungen Boccaccio's und Petrarca's, das Studium des Alterthums, vorzüglich der griechischen Sprache, zu beleben, trugen im XV. Jahrhundert um so reichere Früchte, als schon

[1]) Erano i primi giorni della mia giovinezza, quando il 6 d'aprile, di mattina, nell' anno 1327, Laura, illustre per virtù, e celebrata ne' miei versi, beatificò primamente il mio sguardo nella chiesa di S. Chiara in Avignone; e in questa medesima città, il dì 6 dello stesso mese d'aprile, la stessa ora della mattina, nell' anno 1348, quest' astro luminoso si celò alla nostra vista, mentr' io era a Verona, ignaro, ah lasso! della mia miseria. Le sue caste e bellissime spoglie vennero sepolte nella chiesa de' Cordiglieri la sera del medesimo giorno. Per conservarne la dolorosa memoria, ho preso l'amaro piacere di notarlo particolarmente in questo libro, che è il più frequentemente dinanzi agli occhi miei, acciò nessuna cosa di questo mondo più non abbia dell' attrattiva per me, ed, essendo rotto questo grande legame alla vita, io possa colla frequente riflessione e con giusta estimazione della nostra passeggera esistenza, essere ammonito come egli mi è più che tempo di pensare a lasciare questa babilonia terrestre, il che io confido non m'abbia ad essere difficile di effettuare col mezzo di forte e virile coraggio.

vor dem Fall von Constantinopel griechische Gelehrte nach Italien übersiedelten; die Literatur tritt eine Zeitlang ganz gegen die classische Philologie zurück. Erst gegen das Ende des XV. Jahrhunderts erhebt sich wieder die nationale Poesie, um im XVI. Jahrhundert ihren höchsten Glanzpunkt zu erreichen; und auch diesmal ging die erste Anregung von Florenz aus, nämlich von der Umgebung des Lorenzo de' Medici il Magnifico. An seinem Hofe und auf Veranlassung der Mutter Lorenzo's, der hochgebildeten Lucrezia Tornabuoni, verfasste Luigi Pulci seinen *Morgante maggiore*, welcher die glänzende Reihe der romantischen Rittergedichte Italiens, speciell der Rolandsgedichte Italiens, eröffnet (A. D. 1481). *Morgante*, eine der Chronik des Turpin entnommene Figur, ist ein heidnischer Riese, den *Roland*, italienisch mit Metathesis *Orlando*, der starke, tapfere, fromme *Orlando*, ein Neffe Karls des Grossen, angreift, überwindet und zum Christenthum bekehrt. Pulci erscheint als echter, witziger Toscaner und als Vorläufer Ariosto's, ja, es hat nicht an Bewunderern gefehlt, die seinen *Morgante* über den *Orlando Furioso* zu stellen wagten, während freilich über dasselbe Gedicht auch diametral entgegengesetzte Urtheile laut geworden sind; das Sonderbarste ist, dass man sich darüber gestritten hat, ob der Inhalt ernsthaft oder scherzhaft zu nehmen sei. Auf den *Morgante* folgte (A. D. 1495) der *Orlando innamorato*, der *verliebte Roland* Bojardo's, Grafen von Scandiano, der aber kein Florentiner war, im Gegentheil, weil er in dem seiner Zeit am Hofe von Ferrara gesprochenen Italienisch schrieb, bei den Florentinern Anstoss erregte; auf diesen wieder und als die unmittelbare Fortsetzung desselben, der *Orlando furioso*, der *rasende Roland* des göttlichen *Ariosto*, ebenfalls eines Ferraresen (A. D. 1516).



Lodovico Ariosto. Nach einem Porträt Tizians.

Roland, der Vorkämpfer der Christenheit gegen die Sarazenen, verliebt sich in die schöne heidnische Fürstin Angelica, die vom fernsten Asien in der Absicht gekommen ist, unter den christlichen Rittern Zwietracht zu säen. Die Coquette verliebt sich ihrerseits in einen gewissen Medoro, einen schönen jungen Mauren, und darüber geräth Roland in eine wüthende Eifersucht. Er ist wie wahnsinnig und begeht lauter Tollheiten, über die man bitterlich weinen möchte; bis ihn endlich Astolfo wieder zu sich bringt, indem er ihm seinen Verstand, der nach dem Monde geflogen war, in einer Phiole wiedergiebt — zum dritten Male erfahren wir in diesen Blättern die mächtige Wirkung der Liebe, diesmal nicht am Dichter selber, sondern an dem Helden des Dichters und diesmal nicht die reinigende, beseligende Wirkung der edlen und hohen Liebe, wie sie eine Beatrice oder eine Laura einflösst, sondern die verderbliche, Geist und Herz zu Grunde richtende Wirkung der Liebe zu einer verfluchten heidnischen Coquette wie Angelica, die ihren Namen ganz mit Unrecht trägt.

Schluss.

Ha, was wird die Liebe zu Dir für Spuren in uns lassen, bella Firenze, wenn wir von Dir scheiden? — Ach, der Augenblick ist da, wo wir von hinnen müssen, und die Walküre ruft uns, die uns nach Walhall geleiten will —

nur Todgeweihten
taugt ihr Anblick:
wer sie erschaut,
der scheidet vom Lebenslicht.

Wahrlich, bitter wie Sterben deucht es uns, die toscanische Erde zu verlassen — die welsche Erde zu verlassen, über die wir im Mai unseres Lebens geschritten sind, die alle Träume und Ideale unserer Jugend wie Frühlingsschauer in sich aufgesogen hat und sie wie ein Pfand in ihrem Schooss zurückhält.

Aber gesegnet seist Du, Italien, und Du zumal, geliebtes, unvergessliches Florenz! Besser und heller ist es in unserem Inneren geworden, da Du uns mit Lilienarmen umschlungen hast. Nein, damals sind uns unsere fünf Sinne nicht abhanden gekommen und nach dem Mond geflogen! Sondern etwas von der ewigen Gnade haben wir gespürt, die dem Dante und dem Petrarca, Söhnen von Dir, zu theil geworden ist. — Erleuchtet hast Du uns, gehoben, höher, heiliger, himmlischer hast Du uns gemacht, Deine unsterblichen Werke haben uns begeistert, und als Deine grossen Männer in langer Reihe vor uns vorüberzogen, schwellten sie mit tausend herrlichen Empfindungen, Entschlüssen und Leidenschaften unsere Seele.

Und darum wenn wir auch fortan gleich dem Dante und dem Petrarca nicht mehr in Deinen gastlichen Mauern weilen dürfen — wenn wir Dich auch wie eine Beatrice oder Laura durch den Tod verlieren — bleibe auch in der Ferne bei uns, bella Firenze, und segne uns mit Deinem Einfluss, wie die verklärten Geister jener beiden edlen Frauen vom Himmel herab auf ihre Dichter schauen! — Damit wir, durch ihn gestärkt, nach dem Beispiele des Petrarca heilig und weltverachtend durchs Leben gehn, bis uns ein Engel des Beato Angelico droben abermals eine weisse Lilie entgegenbringt, uns in Gottes blühende Stadt einführend! —





